This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

MUS
4911
75

NOTICE SUR ASCANIO

Digitized by Google

Mus 4911.75

NAUMBURG BEQUEST

THE MUSIC LIBRARY
OF THE
HARVARD COLLEGE
LIBRARY

Digitized by Google

DATE DUE

GAYLORD

PRINTED IN U.S.A.

Digitized by Google

Digitized by Google

CHARLES MALHERBE

203

NOTICE

SUR

ASCANIO

OPÉRA

DE

CAMILLE SAINT-SAËNS

PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
SOCIÉTÉ ANONYME
33 — RUE DE SEINE — 33
1890

Digitized by Google

Mus 4911.75

HARVARD UNIVERSITY

MAY 6 1965

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY

Digitized by Google

A CAMILLE SAINT-SAËNS

ASCANIO, *ouvrage complexe et caractéristique, mérite, au plus haut point, un examen critique détaillé. A cet égard, les comptes rendus, forcément sommaires, des journaux laissaient peut-être quelque chose à dire.*

M'étant chargé d'une semblable tâche, je me déclarerai satisfait si mon commentaire facilite aux lecteurs l'intelligence de cette œuvre exquise, et s'il est agréé, comme un utile travail, par le maître auquel je l'offre ici, en témoignage de déférence et d'amitié.

Paris, octobre 1890.

Digitized by Google

Digitized by Google

NOTICE SUR ASCANIO

I

INTRODUCTION ET TABLE THÉMATIQUE

La première audition d'œuvres aussi compliquées que les opéras modernes ne permet guère de saisir en leur ensemble tous les détails du travail auquel s'est livré le compositeur. Le grand luxe de la polyphonie vocale et instrumentale rendrait à peu près inapplicable le précepte de Schumann : « Un bon musicien doit être en état de suivre le morceau d'orchestre qu'il entend pour la première fois, comme s'il en avait réellement la partition sous les yeux. » De plus, la marche du drame, le chant et le jeu des interprètes, le spectacle de la mise en scène et des décors, tout sollicite la curiosité et contribue à diviser l'attention. Quelques parties se détachent lumineuses ; d'autres demeurent enveloppées d'ombre ; la pensée de l'artiste apparaît alors incertaine ou confuse, et l'auditeur impatient se hâte de proclamer obscur ce qu'au prix d'un effort il aurait distingué plus nettement.

L'analyse thématique, esquissée ici, a pour but de lui épargner cet effort, en soulevant un coin du voile, en exposant le système adopté par l'auteur, en découvrant pour ainsi dire son point de vue. Plus tard je reviendrai sur les principes

Digitized by Google

mêmes de son esthétique et tâcherai d'en dégager la formule. Tout d'abord il convient de suivre pas à pas la partition et de noter, pour en définir le rôle et en justifier l'emploi, certaines phrases, certains fragments d'airs dont le retour fréquent ne saurait être attribué ni à l'effet du hasard, ni, comme le voudraient quelques-uns, au défaut d'invention mélodique.

Il s'agit, on le devine, de ces thèmes auxquels les Allemands ont donné le nom, généralement adopté, de *leitmotiv* (littéralement, motif conducteur).

On connaît aujourd'hui, pour les avoir lues un peu partout, l'explication de ce mot et la théorie du procédé musical qu'il représente. Mais il importe de ne pas oublier non plus la différence établie ailleurs[1], entre le *motif rappelé* et le *motif conducteur :*

Le premier, immuable par essence, reparaissant au cours d'un ouvrage sans modification notable, comme un refrain de chanson, et servant ainsi à évoquer le souvenir d'un personnage ou d'une situation typiques ;

Le second, de nature variable, reparaissant au cours d'un ouvrage avec de continuelles transformations harmoniques ou rythmiques, comme un thème de symphonie, et répondant ainsi aux diverses phases que traverse l'être ou l'idée dont il est question en scène ;

Le premier, citation textuelle, intercalée dans le discours musical ;

Le second, libre commentaire, accentuant les nuances d'un caractère, les mobiles d'une pensée, les raisons d'un acte ;

Le premier, aussi vieux que la musique elle-même et pratiqué par tous les maîtres anciens et modernes ;

Le second, plus récent, essayé par Berlioz dans sa *Symphonie fantastique,* moyen enrichi et transporté au théâtre par Richard Wagner qui, le premier, en a fait une application systématique.

Selon qu'on appartient à une école ou à une autre, on pro-

(1) Notice sur *Esclarmonde.* (Paris, librairie Fischbacher.)

Digitized by Google

clame l'excellence de l'une oude l'autre formule. L'opéra ancien ne repoussait pas la première qu'il jugeait parfois utile ; le drame lyrique recherche la seconde qu'il estime toujours nécessaire. Pour celui-là, l'une est une aide facultative; pour celui-ci, l'autre est une base indispensable.

Les questions de « formes », qui jadis semblaient purement théoriques, ont pris de l'importance avec le temps. Elles ne sont plus le privilège de quelques musiciens lettrés et de quelques lettrés musiciens ; elles intéressent tout un public dont l'éducation tend à se perfectionner chaque jour, et pour qui le *métier* n'est plus chose indifférente.

Depuis 1870, un irrésistible courant nous pousse vers l'Allemagne. Le patriotisme imposait le devoir d'aller, dans l'art comme dans la science, étudier des procédés où nous espérions découvrir une force nouvelle applicable à nos idées, et la musique a ressenti, elle aussi, les effets de cette légitime curiosité. Wagner qu'on sifflait avant la guerre chez Pasdeloup, est, depuis, applaudi chez Colonne et chez Lamoureux. Bayreuth ne reste pas un lieu de pèlerinage pour les seuls Allemands ; bien des Français y ont couru avec transport, et la jeunesse, celle qui travaille, a pris là des leçons dont on peut contester le profit, mais dont on ne saurait méconnaître la valeur.

En l'espace de quelques années, ce mouvement s'est dessiné d'une manière très sensible. Non seulement le goût des compositeurs, mais encore celui de la foule s'est modifié. D'une part, on n'écrirait plus des œuvres qui s'admettaient couramment il y a une quinzaine d'années ; de l'autre, on écouterait à peine des morceaux qu'on acclamait alors. Maintenant on demande à la musique un peu plus que le simple plaisir des sens. Il faut qu'elle réponde à certains désirs de l'esprit, à certains besoins de logique, de rigueur, de vérité, si l'on peut employer ce mot à propos de celui des arts qui doit le plus à l'imagination et n'a souvent d'autre loi que la fantaisie de l'artiste.

C'est pour expliquer ces apparents caprices, pour rendre la pensée moins obscure et moins vague, que l'usage des notices

Digitized by Google

analytiques tend à se répandre. En Allemagne et en Angleterre, une telle habitude est constante. A Paris, lorsque furent exécutées au Conservatoire les symphonies de Saint-Saëns et de César Franck, un programme explicatif, contenant des citations musicales, commentait ces ouvrages et semblait fort apprécié par la masse des auditeurs. Au théâtre, le même procédé doit trouver un non moins heureux emploi, et l'on peut justement tenter de l'adapter à cet opéra d'*Ascanio*, où se rencontrent les intéressants *Motifs* dont j'ai déterminé plus haut le double caractère. Avant de les suivre en leurs développements, il convient d'en donner, pour ainsi dire, une vue d'ensemble, et de les grouper ici sous forme de tableau.

N. B. — Dans le tableau ci-joint, comme dans le reste de la *Notice:*
M. = Motif conducteur;
M.R. = Motif rappelé.

Le chiffre romain, placé à côté de ces deux sortes de Motifs, marque leur numéro d'ordre, chacun d'eux étant classé au fur et à mesure qu'il se présente.

La petite lettre placée à côté du chiffre romain, désigne l'un ou l'autre des Thèmes dont la réunion constitue les Motifs se rapportant à un même personnage ou à une même idée.

Par exemple, le Thème, représenté ainsi : M.I.c., est en réalité le *troisième* des Motifs de Benvenuto, puisque le Motif de Benvenuto porte le numéro *un*.

Plus loin, les indications d'instruments qui accompagnent les citations d'un Motif (simple ou altéré) correspondent toujours à la *première* apparition de ce Motif dans l'orchestre.

Enfin, les pages et mesures (p. et m. suivis d'un chiffre), auxquelles on renvoie le lecteur, sont celles de la partition piano et chant.

A la suite de coupures et changements faits à l'Opéra, il a été publié une deuxième édition pour piano et chant où la pagination se trouve forcément modifiée. Les chiffres correspondant à cette nouvelle pagination sont placés à côté des autres, mais compris entre les signes [ ].

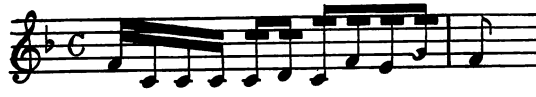
Digitized by Google

TABLE THÉMATIQUE

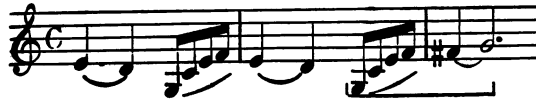
MOTIFS CONDUCTEURS

I. — Motifs de Benvenuto.

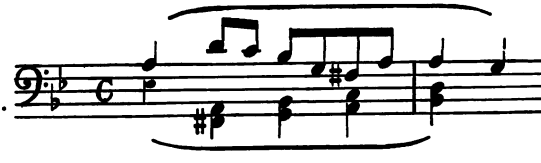
M. I. a.
Thème du maître.



M. I. b.
Thème de l'affection.

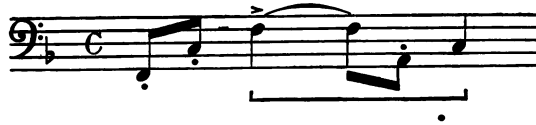


M. I. c.
Thème du dévouement.

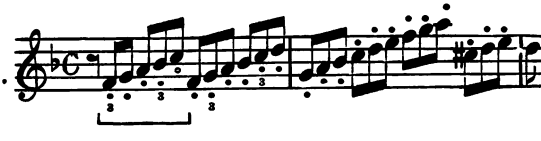


II. — Motifs de l'Atelier.

M. II. a.
Thème du travail.



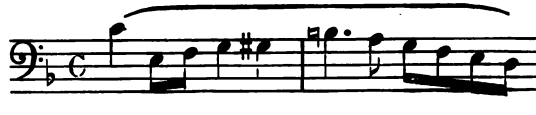
M. II. b.
Thème des apprentis.



III. — Motifs d'Ascanio.

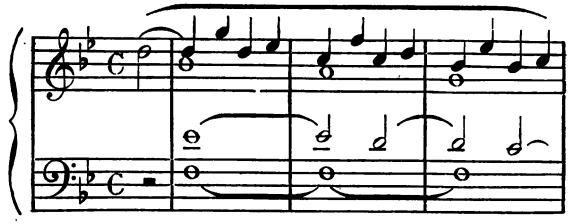
M. III. a.
Thème de l'élève.

M. III. b.
Thème de l'artiste.



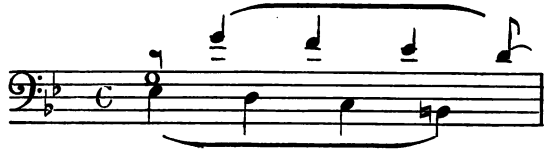
Digitized by Google

M. III. c.
Thème
de l'amoureux.



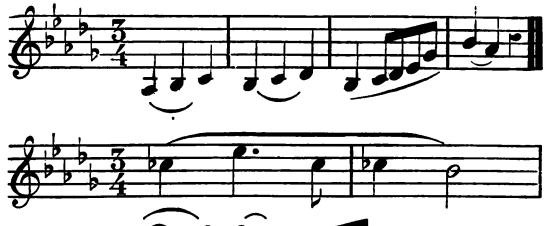
IV. — Motif de la Lettre.

M. IV.

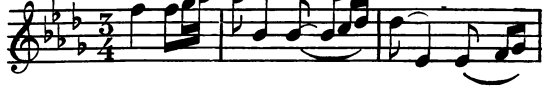


V. — Motifs de Scozzone.

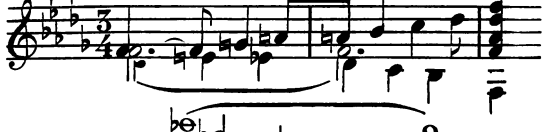
M. V. a.
Thèmes
de la tendresse
et du bonheur.



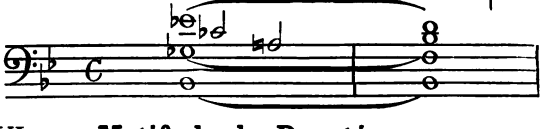
M. V. b.
Thème du sacrifice.



M. V. c.
Thème de la jalousie.

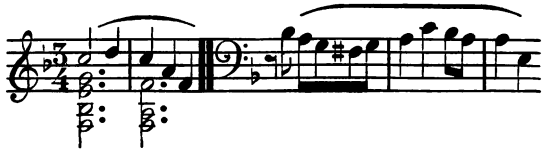


M. V. d.
Thème
de la souffrance.



VI. — Motif de la Beauté.

M. VI.



Digitized by Google

VII. — Motifs de la Duchesse.

M. VII. a.
Thème
de la coquetterie.

M. VII. b.
Thèmes de la fourberie
et de la fierté.

M. VII. c.
Thème de la passion.

M. VII. d.
Thème
de la vengeance.

VIII. — Motif de Jupiter.

M. VIII.

IX. — Motifs du Nesle.

M. IX. a.
Thème du grand Nesle.

M. IX. b.
Thème du petit Nesle.

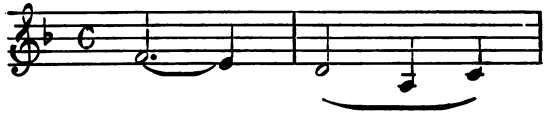
X. — Motif de d'Estourville.

M. X.

Digitized by Google

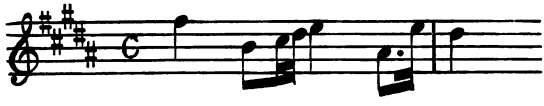
XI. — **Motif de Colombe.**

M. XI.



XII. — **Motif du Crime.**

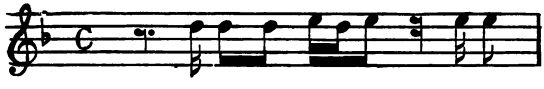
M. XII.



MOTIFS RAPPELÉS

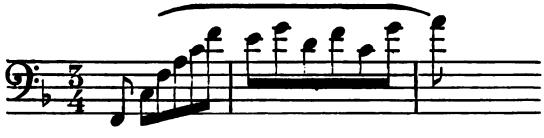
I. — **Les Enclumes.**

M. R. I.



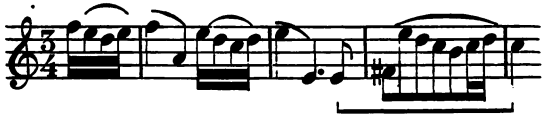
II. — **Hébé.**

M. R. II.



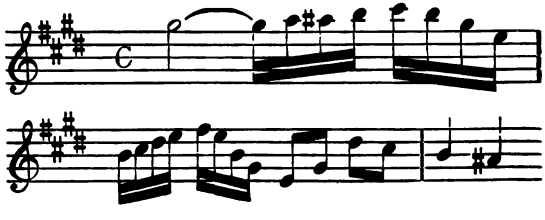
III. — **François I.**

M. R. III.



IV. — **Impatience** (La Duchesse).

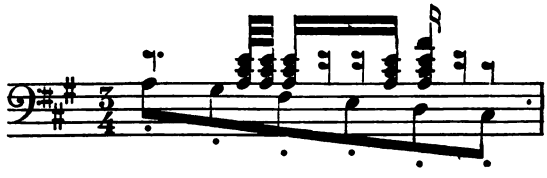
M. R. IV.



Digitized by Google

V. — Charles-Quint.

M. R. V.

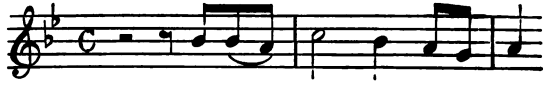


VI. — Les Fiançailles.

M. R. VI.

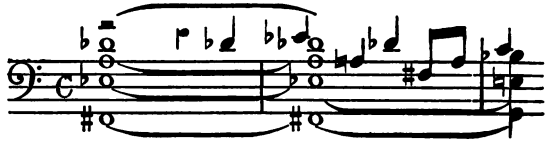
VII. — Les Ursulines.

M. R. VII.



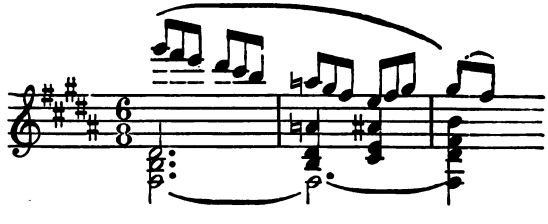
VIII. — La Châsse.

M. R. VIII.



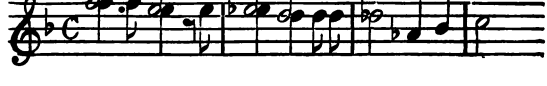
IX. — Détresse (Scozzone).

M. R. IX.



X. — Tristesse (Ascanio).

R. M. X.



Digitized by Google

Comme on le voit, tous les héros du drame ont, suivant le mot pittoresque de Baudelaire, leur « blason musical »; et, de plus, presque tous ces Motifs se subdivisent, afin de traduire diverses particularités dont l'ensemble constitue le caractère et dessine le type du personnage.

Ainsi Benvenuto Cellini est, avant tout, l'artiste épris d'idéal, esclave de son travail et maître en son art. Sa vieille affection pour Scozzone et son caprice naissant pour Colombe d'Estourville ne forment point le nœud de la pièce et ne sauraient fournir le prétexte d'un *motif conducteur*. En revanche, il aime d'amitié Ascanio, son élève ; il le protège et va jusqu'à se dévouer pour lui : — de là, les Thèmes du *Maître,* de l'*Affection*, du *Dévouement.*

Ascanio est le disciple du maître, artiste lui aussi, quoique son talent demeure au second plan de l'action, tandis que son pur amour pour Colombe passe au premier : — de là, les Thèmes de l'*Elève,* de l'*Artiste,* de l'*Amoureux.*

Scozzone est l'Italienne ardente, plus enjouée que coquette, amoureuse et jalouse à la fois, heureuse près de l'artiste auquel elle sert de modèle, mais souffrant de sa passion même ; bonne enfin, au point de sacrifier sa vie pour sauver celle d'une rivale innocente : — de là, les Thèmes de la *Tendresse* et du *Bonheur,* de la *Jalousie,* de la *Souffrance,* du *Sacrifice.*

La duchesse d'Etampes est une figure séduisante et tragique ; belle, mais fourbe et hautaine, elle essaye de prendre le naïf Ascanio dans les filets de son amour ; le dédain qu'on lui oppose est une injure à sa fierté ; elle ne reculera pas devant le crime pour se venger : — de là, les Thèmes de la *Coquetterie,* de la *Passion,* de la *Fourberie* et de la *Fierté,* de la *Vengeance.*

D'autres personnages, Colombe et d'Estourville, par exemple, sont plus élémentaires ; un seul Motif leur suffit, comme à quelques idées ou choses secondaires qui se mêlent à l'action et comportent des indications musicales : tels l'*Atelier,* la *Lettre,* le *Crime,* le *Nesle,* etc.

Par contre, François Ier et Charles-Quint ne jouent dans la

Digitized by Google

pièce qu'un rôle subalterne. Ce n'est plus leur âme qu'il s'agit de peindre, c'est leur figure qu'il suffit d'évoquer par instant : de là, simplement un *motif rappelé*. Le même fait s'observe pour *Hébé*, la fine statuette que Benvenuto modèle en secret, les *Fiançailles* des deux jeunes amoureux, la *Châsse*, instrument du crime qui amène la péripétie finale, enfin divers sentiments, comme la *Tristesse* d'Ascanio, l'*Impatience* de la Duchesse, la *Détresse* de Scozzone, qui donnent lieu à quelque rare et exceptionnelle allusion.

Il reste à montrer comment tous ces éléments se complètent, se transforment et se combinent pour former le tissu symphonique de l'ouvrage.

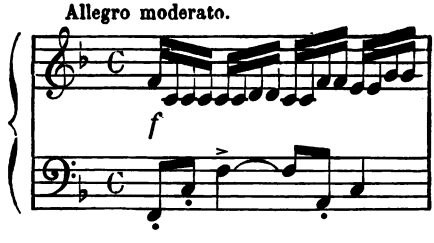
Digitized by Google

II

ANALYSE THÉMATIQUE

ACTE PREMIER

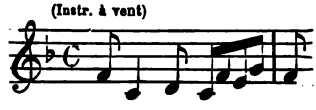
1er Tableau. — Scène I. — Huit mesures d'orchestre remplacent l'ouverture absente et tiennent lieu d'introduction. Elles sont formées de deux thèmes que le quatuor expose simultanément, d'abord en *fa* majeur, puis en *la* mineur, et qu'il ramène au ton initial, mais en les renversant.



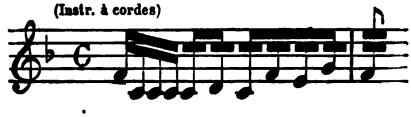
L'un est le *premier* des Motifs de Benvenuto.

Digitized by Google

M. I. a. — **Thème du Maître.**



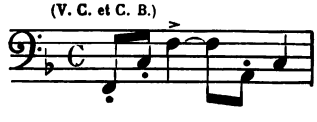
ou



Si simple qu'elle paraisse, cette phrase se compose de deux parties, la première syncopée comme pour figurer la difficulté des premiers pas ; la seconde, régulière et ascendante, comme pour marquer qu'après l'effort du début, l'artiste s'élève et grandit dans la voie qu'il s'est tracée.

L'autre est le *premier* des MOTIFS DE L'ATELIER.

M. II. a. — **Thème du Travail.**

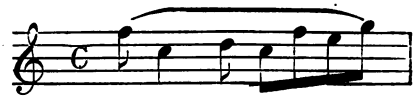


C'est le saut ordinaire de la tonique inférieure à la dominante, et de la dominante à la tonique supérieure, avec retour à la dominante en passant par la médiante, ce qui le maintient strictement dans les notes de l'accord parfait, base obligée de toute harmonie, et peut symboliser ainsi le travail, où la règle s'impose comme un joug nécessaire.

Les deux thèmes se complètent l'un par l'autre, associant les idées de *maîtrise* et de *travail*, sans cesse répétés et diversifiés au cours de l'opéra, enfin marchant de pair volontiers, grâce à

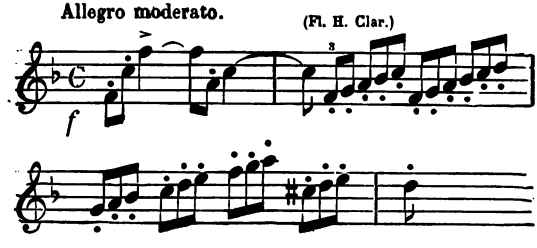
Digitized by Google

l'artifice du contrepoint double renversable qui leur permet de se servir mutuellement de chant ou de basse, comme on le voit dès la huitième mesure (p. 1). Ensemble, ils représentent l'activité et l'énergie, s'appliquant d'ailleurs aussi bien à Benvenuto qu'à ses ouvriers. Lorsque cette énergie faiblit, lorsque cette activité se calme, la partie supérieure, ainsi présentée,



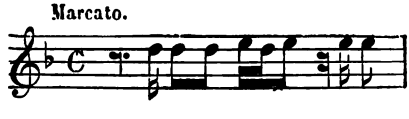
exprime l'amour de l'élégance, de la grâce, de la beauté dans la forme. Quant à la partie inférieure, elle s'émancipe à son tour et se prolonge, au moment où le rideau se lève, pour donner naissance au *second* des MOTIFS DE L'ATELIER :

M. II. b. — **Thème des Apprentis.**



demi-gamme ascendante, formée de deux triolets, répondant à l'allure ordinairement vive et enjouée de ces jeunes gens fort occupés alors à dessiner dans l'atelier de Benvenuto, tandis qu'au fond on entend le bruit de la forge (p. 2) :

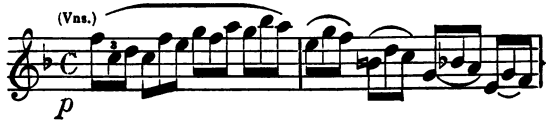
M. R. I. — **Les Enclumes.**



Digitized by Google

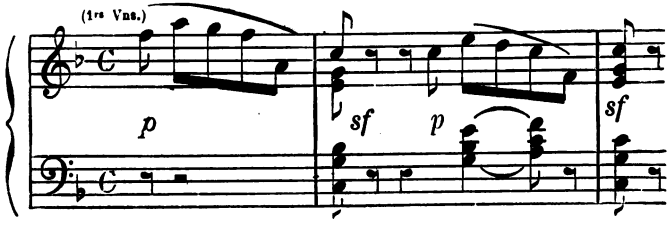
Motif composé d'un dessin rythmique assez caractéristique et qui sera plusieurs fois *rappelé* dans les deux premiers tableaux.

Lorsque le maître paraît, trois des thèmes précédents (M.I.a, M.II.a et b), soudés l'un à l'autre, saluent son entrée et, après une variation en triolets de l'un d'eux (p. 3, m. 1),



aboutissent (p. 3, m. 5) au *premier* des MOTIFS D'ASCANIO, une courte phrase dont le dessin *arrondi* simule assez la déférence de l'écolier pour son professeur et se termine, ingénieuse allusion, par les deux mêmes notes que le Thème du *Travail.*

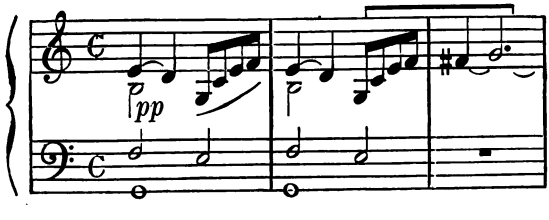
M. III. a. — **Thème de l'Élève.**



Pendant que Benvenuto regarde le dessin d'Ascanio (p. 3) deux Motifs s'enchaînent qui font connaître les sentiments du maître et la valeur du disciple.

L'un, dit par les premiers violons, est le *second* des MOTIFS DE BENVENUTO.

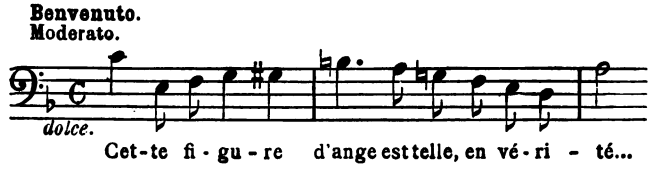
M. I. b. — **Thème de l'Affection.**



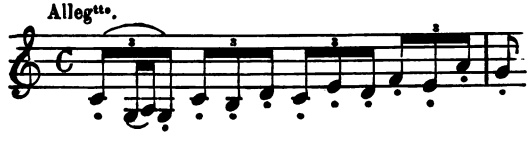
Digitized by Google

L'autre, chanté par Benvenuto, est le *second* des MOTIFS D'ASCANIO :

M. III. b. — Thème de l'Artiste.



Le dessin est parfait (p. 3, m. 15), comme l'indique la reproduction exacte du thème du *Travail* (M.II.a); Benvenuto l'admire et son contentement se manifeste par une modification allègre du premier de ses Motifs (M.I.a) :



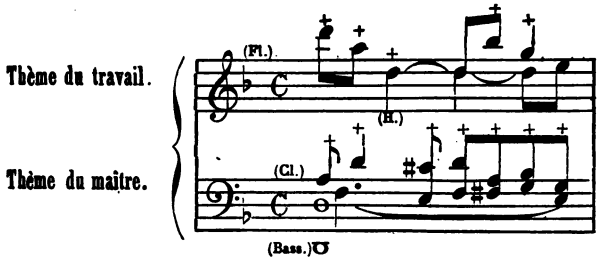
Cette joie s'arrête (p. 4) à la vue du dessin d'un autre élève, Pagolo.

Dans une lettre qu'il écrivait d'Alger à son librettiste, le 17 novembre 1887, Saint-Saëns expliquait ainsi sa pensée (1) : « L'orchestre joue *à l'envers* le Motif du *Travail* pour montrer que Pagolo a travaillé en dépit du bon sens. » La presse s'est occupée de ce mince détail (2) ; même on a prononcé le mot de « chinoiserie » sans s'apercevoir qu'il s'agissait là d'un procédé aussi ancien que le contrepoint, et connu sous le nom d'imitation par mouvement contraire. Si dans la fugue, on l'emploie d'ordinaire sans autre cause que la pure fantaisie, pourquoi s'étonner qu'on l'utilise en lui donnant une signification précise et raisonnée? Rappelons d'ailleurs qu'à la fin du deuxième acte de *Parsifal*,

(1) Lettre publiée dans le *Figaro* (15 mars 1890).
(2) V. notamment le *Progrès Artistique* (26 avril, 3 mai 1890).

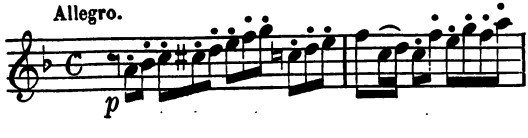
Digitized by Google

Wagner n'a pas dédaigné cet artifice musical. Lorsque, traçant dans l'air un signe de croix avec la lance sacrée, le jeune héros *renverse* le château de Klingsor, à l'orchestre on entend le thème *renversé* du magicien. Ici l'intention satirique du compositeur ressort d'autant mieux que les Motifs (car on n'a parlé que d'un, mais il y en a deux, M.I.a et M.II.a) sont présentés *à l'envers* avec une sorte d'incorrection voulue, répondant à la gaucherie de l'écolier et à l'imperfection de sa tâche :



Ces deux thèmes, normalement rétablis et complétés par le *premier* des Motifs d'*Ascanio* (M.III.a), accompagnent le bout de dialogue où Benvenuto raille Pagolo (p. 5, 6, 7). Le Thème du *Maître* (M.I.a.) reparaît également sous sa forme en triolets, afin de traduire la bonhomie moqueuse avec laquelle le professeur accueille les insinuations perfides de l'élève à l'égard de son camarade.

La cloche sonne midi ; les apprentis se retirent et ce sont encore les deux Thèmes du *Maître* et du *Travail* (M.I.a et M.II.a) qui accompagnent leur sortie (p. 8, 9, 10) avec une petite variante,



soudée au Thème des *Apprentis* (M.II.b). En somme, les Motifs de *Benvenuto* et ceux de l'*Atelier* ont fourni presque tous les

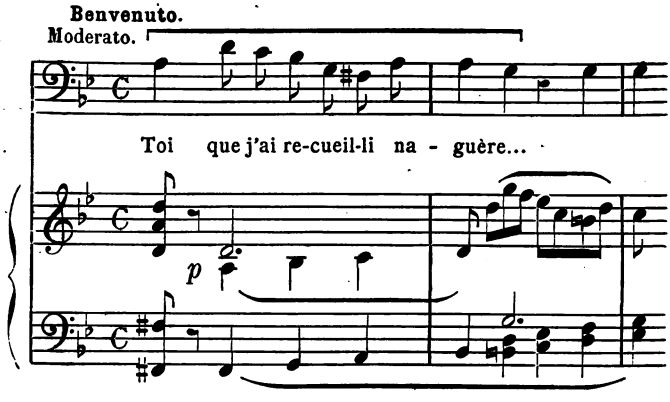
Digitized by Google

éléments de cette première scène, lestement menée, où le récitatif, quoique soutenu par un accompagnement symphonique, ne perd rien de son élégance et de sa sveltesse.

Scène II. — Benvenuto retient Ascanio qui allait sortir ; il l'interroge paternellement et obtient le double aveu de la passion qui l'entraîne vers une femme dont il veut taire le nom, et d'une lettre mystérieuse qui lui assigne un rendez-vous. Le maître discret n'insiste pas, mais promet à son jeune ami aide et protection.

Les Motifs de *Benvenuto* et d'*Ascanio* occupent naturellement la majeure partie de ce duo. Dès le début (p. 11, m. 1) se présente le Thème de l'*Artiste* (M.III.b), bientôt suivi (p. 11, m. 6) du Thème de l'*Affection* (M.I.b), puis d'un Thème nouveau (p. 12, m. 1) qui forme le *troisième* des Motifs de Benvenuto.

M. I. c. — **Thème du dévouement.**



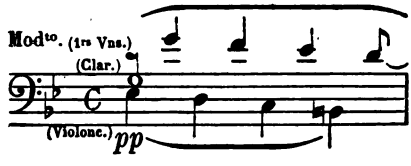
mélodie expressive et tendre qui, modifiée par la suite, deviendra plus pénétrante encore et plus caractéristique.

La lettre non signée qu'Ascanio confie à son maître fournit

Digitized by Google

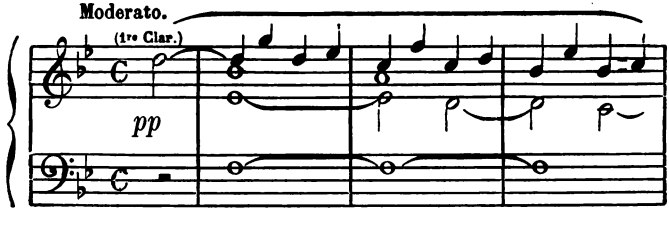
aussi (p. 13 et 14) le prétexte d'un Motif nouveau, volontairement insignifiant en ses contours comme le texte peu compromettant de ce rendez-vous anonyme, mais syncopé, toutefois, comme s'il devait exprimer une certaine contrainte :

M. IV. — Motif de la Lettre.



Le Thème de l'*Artiste* (M.III.b) que les violons rappellent (p. 14, m. 12) sous ces mots : « Oui, tu souffres d'amour... » est suivi par le *troisième* des Motifs d'Ascanio, également nouveau,

M. III. c. — Thème de l'Amoureux.



contour délicat qui dessine harmonieusement la passion naissante du jeune homme et encadre l'exquise romance chantée par lui (p. 15, 16, 17),

> Si loin et si haut dans l'espace
> Ma céleste vision passe.

La réponse de Benvenuto se fait (p. 17 et 18) sur ses trois Motifs (M.I.a, c, b), et, quand Ascanio se retire, *quatre* Thèmes

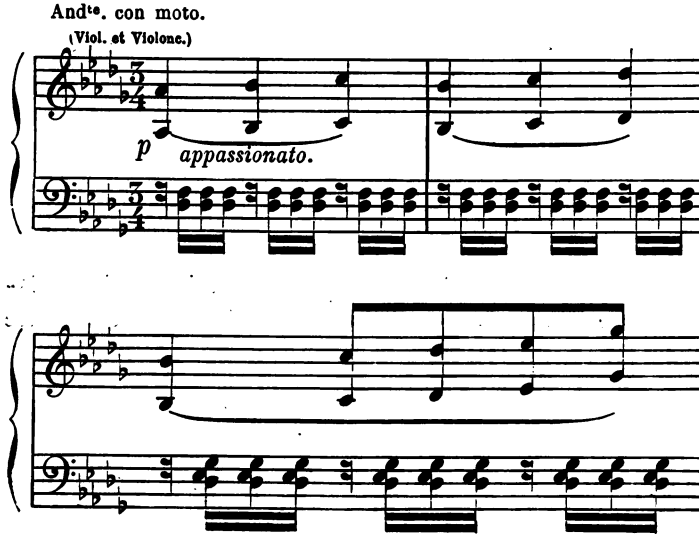
Digitized by Google

adroitement rapprochés (p. 18, m. 6), ceux du *Maître*, de l'*Affection*, du *Travail* et des *Apprentis* (M.I.a, b, M.II.a, b) accompagnent sa sortie et forment la coda logique de cette scène.

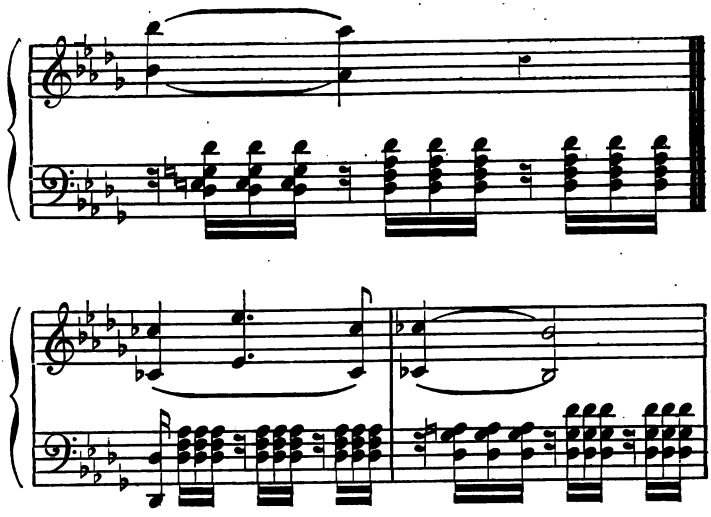
Scène III. — Scozzone est entrée. « Après l'ami, l'amie ! » s'écrie joyeusement Benvenuto, et là se succèdent quelques-unes des pages les plus belles de la partition. Deux grandes mélodies fixent l'attention tout d'abord :

L'une, en *ré* bémol, de large envergure, toute vibrante d'ardeur contenue, appartient à cette catégorie de phrases expressives dont Saint-Saëns, dans l'Andante de sa symphonie en Ut mineur, a montré qu'il connaissait le secret. Les divers fragments qui la composent, sans nuire à l'unité du morceau, gardent chacun son indépendance et comme un sens particulier qui correspond aux divers aspects du personnage. C'est ainsi que l'on distingue dans ces Motifs de Scozzone :

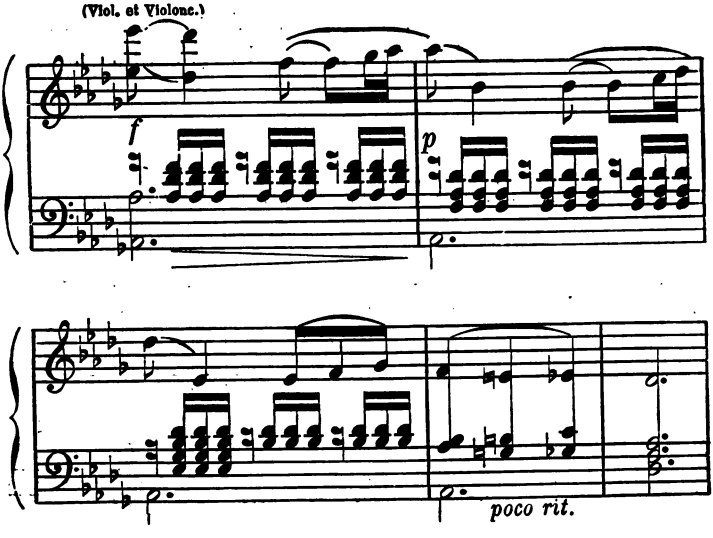
M. V. — Thèmes de la Tendresse et du Bonheur.



Digitized by Google

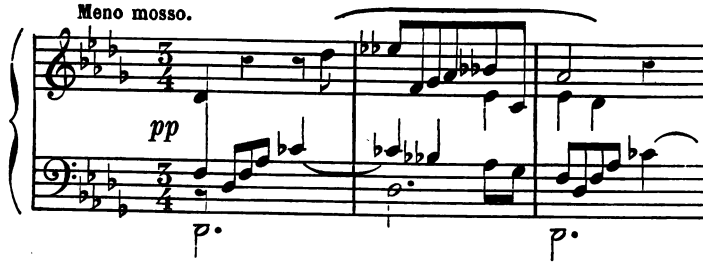


M. V b. — **Thème du Sacrifice.**



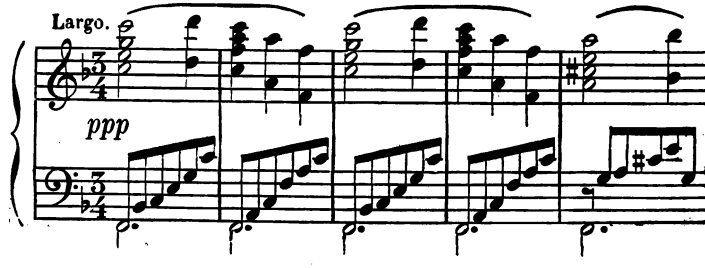
Digitized by Google

Par deux fois, l'air entier résonne doucement : la première, à l'orchestre pour appuyer le récitatif de Benvenuto, qui lutine gaiement son modèle ; la deuxième, sur les lèvres de Scozzone, pour exprimer son amour; une courte coda, confiée aux deux voix, varie, en outre (p. 27, m. 4), ce second thème et le condense à la manière d'une strette :

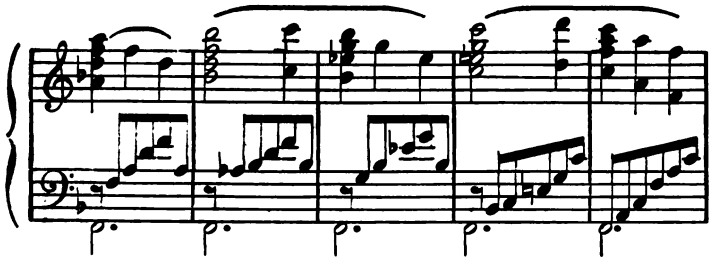


L'autre, en *fa* majeur, noble et tranquille, chantée à l'aigu par les violons, altos et flûtes, avec les arpèges de harpes que soutient une pédale obstinée de la tonique, accompagne un admirable récit de Benvenuto, et décrit, suivant le texte même, « l'éternelle beauté qui fait l'art immortel » (p. 24, m. 4).

M. VI. — **Motif de la Beauté.**



Digitized by Google



Benvenuto.

Puisque c'est toi que j'ai - me sur la ter - re,

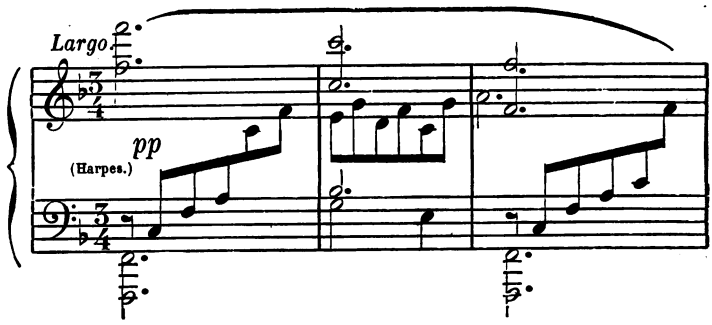
Laisse moi li - brement l'ado - rer dans le ciel!

C'est l'extase qui envahit l'artiste et doucement l'entraîne vers l'idéal.

Digitized by Google

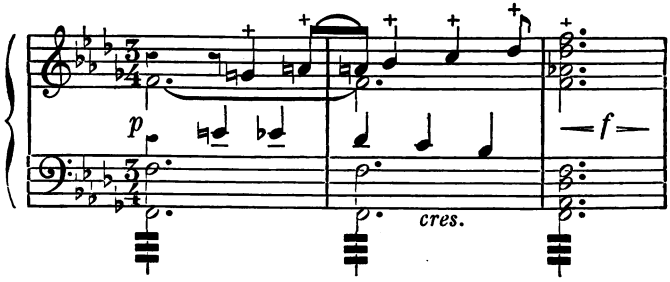
C'est, suivant la juste remarque de M. Camille Bellaigue (1), « le motif pour ainsi dire esthétique de Benvenuto, qui revient, qui monte dans le silence, effluve impalpable, mystérieux avant-coureur de l'inspiration prochaine ». En effet, la phrase aboutit avec le dernier vers (p. 25, m. 2) au Motif harmonieux et doux d'*Hébé*, motif qui reviendra plus tard, mais toujours sans variante rythmique, désignant d'un simple trait cette statuette pour laquelle le sculpteur voudrait trouver un modèle parfait.

M. R. II. — **Hébé.**



Au cours de l'entretien, la jalousie de la maîtresse se fait jour, et sur la question de Benvenuto : « Ah ! pourquoi ce front pâle ?... » (p. 23, m. 10) apparaît à l'orchestre le *troisième* des MOTIFS DE SCOZZONE,

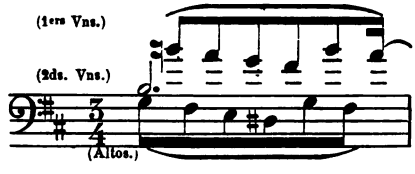
M. V. c. — **Thème de la jalousie.**



(1) *Revue des Deux Mondes*, 1er avril 1890, p. 687.

Digitized by Google

présenté ici par le cornet à pistons sous sa forme rudimentaire, mais destiné à subir des changements très caractéristiques et à traduire, sous ses aspects multiples, le mal dont souffre une femme qui aime et qui mourra de cet amour. A cette heure, pourtant, tout lui sourit : elle est protégée par la maîtresse du Roi, la duchesse d'Etampes, qu'elle connut jadis en Italie. Même elle a surpris le secret de son cœur; elle en profite pour signaler le danger qui menace Ascanio (p. 29, m. 1), et le Thème de l'*Affection* (M.I.b), ramené successivement par les premiers violons et les clarinettes, explique aussitôt l'inquiétude de Benvenuto. Il a compris d'où partait le billet adressé à son élève, et le Motif de la *Lettre* (M.IV), traité par *diminution,*



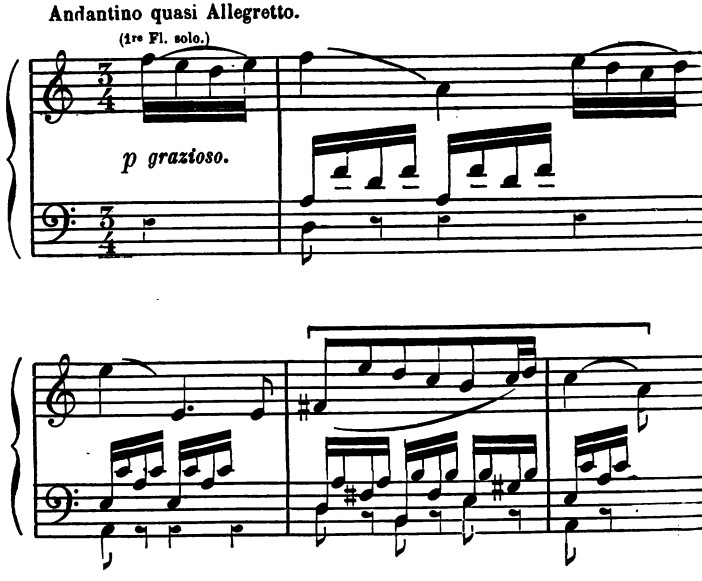
et répété avec une insistance significative (p. 32, m. 2) clôt cette scène, où le sage équilibre entre les parties de récitatif et de chant pur, mêlées de fragments concertants pour les deux voix, assure au duo une coupe presque classique, tandis que l'usage des *motifs conducteurs* y apporte l'attrait d'un élément nouveau.

Scène IV. — Les apprentis rentrent bien vite : les Motifs de l'*Atelier* (M.II.a et b) et du *Maître* (M.I.a) bourdonnent gaiement à l'orchestre (p. 33-35) et se mêlent aux vivats qui saluent le noble cortège : voici venir, en effet, le Roi, la duchesse d'Etampes, et toute une suite de seigneurs et dames de la Cour.

L'entrée a lieu sur une sorte de temps de menuet qui reviendra plus tard par fragments, mais sans variante rythmique : c'est donc un *motif rappelé,*

Digitized by Google

M. R. III. — **François Ier.**



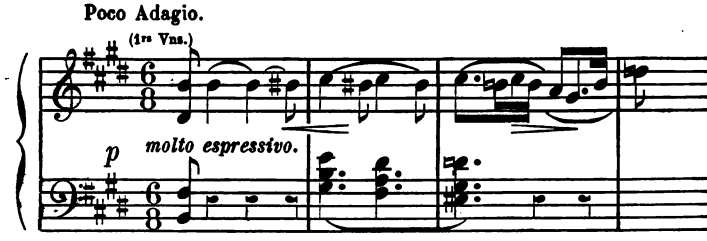
où se dépeint le caractère élégant, fin et léger du personnage (p. 35, m. 5, p. 36, 37). La réponse de Benvenuto, présentant à la Duchesse quelques bijoux (p. 38, m. 5), comporte naturellement le retour du Thème du *Maître* (M.I.a), confié à la clarinette, et l'inspection de l'Atelier commence avec le Motif de *François Ier* (M.R.III), qui semble faire écho aux paroles du souverain (p. 39, m. 8).

Restée sur le devant de la scène, la Duchesse, qui a remarqué le jeune Ascanio, l'attire près d'elle, admire un bracelet qu'il a ciselé, lui sourit complaisamment et tend le bras pour qu'il y attache ce bijou (p. 40-45), manège galant auquel *trois* des Motifs de la Duchesse servent de commentaire minutieux :

Digitized by Google

Le *premier*,

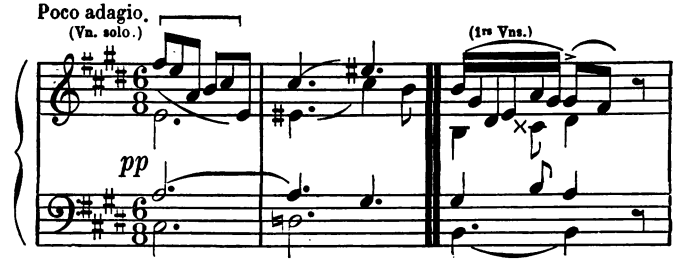
M. VII. a. — **Thème de la Coquetterie.**



dès que la Duchesse appelle « Ascanio ! » (p. 40, m. 3);

Le *second*, formé par deux dessins de contour un peu analogue,

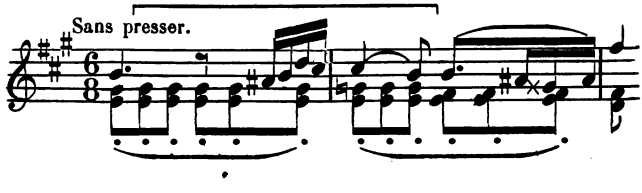
M. VI. b. — **Thémes de la Fourberie et de la Fierté.**



lorsque la Duchesse interroge Ascanio : « Voyez s'il va bien à mon bras ! » (p. 40, m. 15) et lorsque, satisfaite, elle s'écrie : « Un tel joyau n'est jamais cher. » (p. 42, m. 2);

Le *troisième*, plus vif et plus ardent,

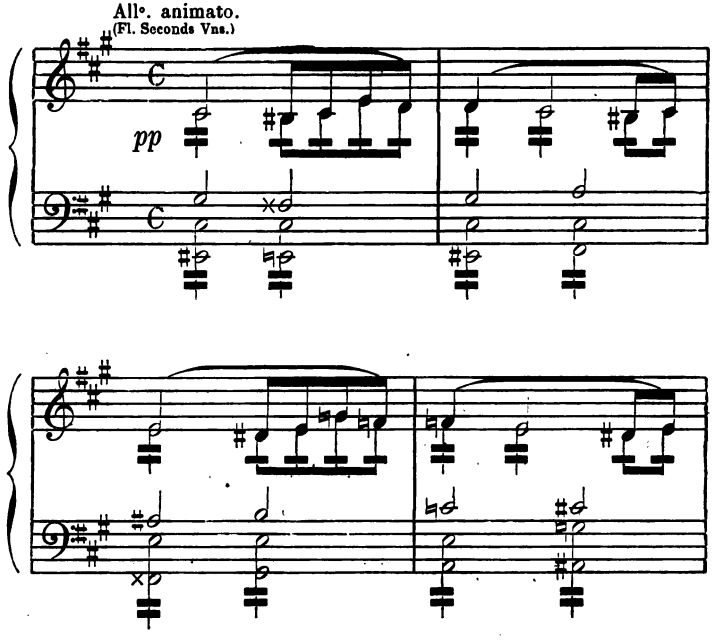
M. VII. c. — **Thème de la passion.**



Digitized by Google

qui naît avec cette exclamation de la Duchesse : « Ah ! que cet émail rose est fin dans cet or mat ! » (p. 41, m. 7).

C'est l'ensemble de ces trois thèmes, fragments disjoints d'une *même* mélodie (si l'on en considère la mesure et la tonalité) qui caractérise le côté brillant et perfide du personnage et que M. Camille Bellaigue trouve, non sans raison, « oblique, insidieux, plein de sous-entendus, de provocations et de promesses de femme (1) ». Chacun d'eux est destiné à se diversifier plus ou moins, comme on le voit presque aussitôt pour le Thème de la *Passion* (M.VII.c) qui, avec cet *a parte* : « Avant ce jour, ai-je jamais aimé ? » (p. 44, m. 1), change de mesure et prend ainsi plus de fermeté dans le contour.



Un trait complète le portrait de la Duchesse et sert à peindre son emportement : c'est une vocalise hardie qu'elle lance en

(1) *Revue des Deux Mondes*, 1er avril 1890, p. 686.

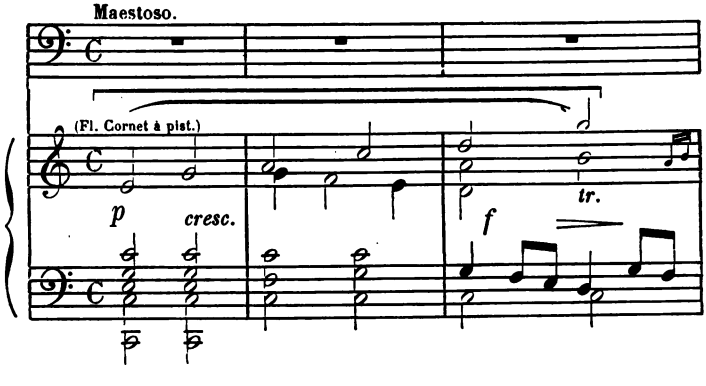
Digitized by Google

avouant à Scozzone son amour pour Ascanio (p. 45, m. 2), un Motif que les violons rappelleront exactement à la scène VIII du deuxième tableau :

M. R. IV. — **Impatience** (Duchesse).

Arrivé devant la maquette du Jupiter dont Benvenuto a façonné l'argile, François Ier manifeste son admiration dans un chant large et pompeux (p. 45, 46, 47), dont le début forme un *motif conducteur*, composé de trois fragments, cités à tour de rôle,

M. VIII. — **Motif de Jupiter**.



Digitized by Google

Le Roi.

Voilà le pur chef-d'œuvre, a-mi,

p

marcato.

ce Ju-pi - ter! Ces beaux

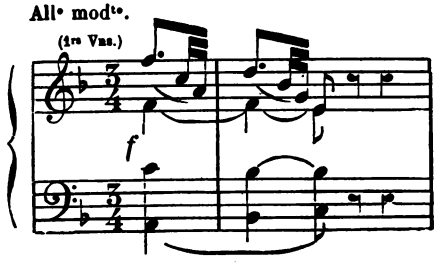
traits res-pi-rant la ma-jes-té su-prê - me,

Digitized by Google

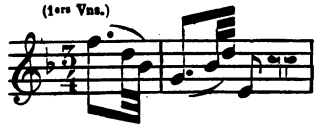
et symbolisant le génie de l'artiste, ainsi que la perfection de son ouvrage.

Le Roi souhaiterait qu'une telle statue fût fondue en or; mais il faudrait à l'ouvrier un atelier plus vaste et, sur la demande de Benvenuto, malgré l'opposition discrète encore de la Duchesse, on lui concède le Grand Nesle que profile un court dessin (p. 48, m. 5),

M. IX. a. — **Thème du Grand Nesle.**

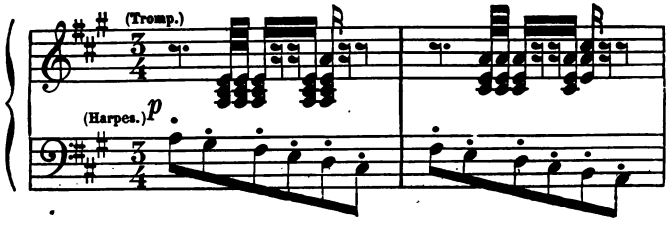


bientôt après transformé ainsi (p. 49, m. 7) :



Benvenuto s'incline et reçoit, pour prix de ce présent royal, l'ordre de préparer un divertissement à Fontainebleau, afin de fêter dignement l'empereur Charles-Quint, dont une gamme descendante, faite par les harpes et soutenant un discret appel de trompettes, annonce curieusemeut la venue prochaine :

M. R. V. — **Charles-Quint.**



Digitized by Google

Et tandis que le cortège royal s'éloigne, trois Motifs reparaissent à l'orchestre (M.III.c, M.VII.c, M.VIII), et semblent résumer la scène, savoir : le Thème de l'*Amoureux* (p. 51, m. 13), car Ascanio se réjouit d'aller habiter le Grand Nesle, près de Colombe d'Estourville, la jeune fille qu'il aime ; le Thème de la *Passion* (p. 52, m. 7) qui désigne la Duchesse à la défiance de Scozzone et de Benvenuto ; enfin, le Thème de *Jupiter* (p. 53, m. 4) qui accompagne les cris de « Noël au Roi ! » poussés par les apprentis joyeux.

2e Tableau. — Scène I. — Dans le premier tableau, sorte de préface à l'ouvrage, l'exposition des Motifs est presque complète ; à peine en manque-t-il une demi-douzaine dont l'apparition coïncidera avec la venue d'un nouveau personnage. Jusque-là, en effet, Colombe demeure invisible ; c'est au deuxième acte seulement qu'elle se mêlera directement à l'action et prendra une importance mélodique, en devenant le pivot autour duquel devront se mouvoir tous les acteurs du drame.

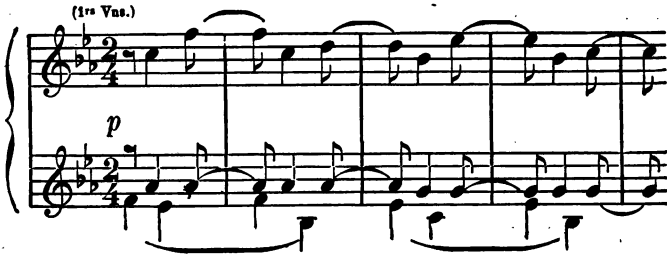
Sur la place du Cloître-des-Augustins, des étudiants sont attablés et chantent, ténors et basses, un chœur à deux couplets, classiquement précédés et suivis d'une ritournelle d'orchestre, chœur franc d'allure, gaiement rythmé, où le compositeur rivalise d'esprit avec la verve du poète-librettiste. Point de *motif conducteur*, sinon peut-être dans le *tutti* du refrain, un dessin de sextolet, ayant pour objet de préciser le lieu où la scène se passe.

M. IX. b. — **Thème du Petit Nesle.**

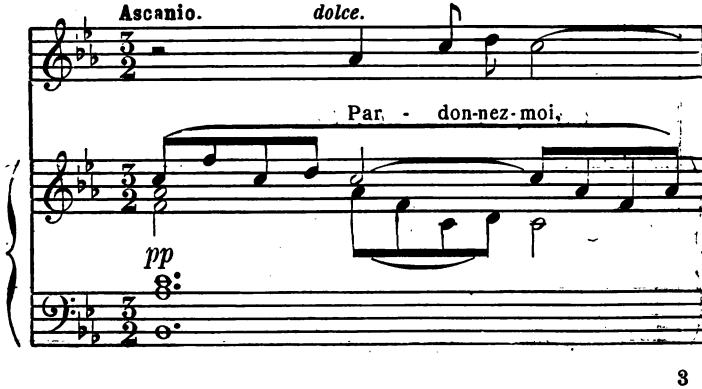
Scène II. — Ascanio s'approche de Colombe qui se rend à

Digitized by Google

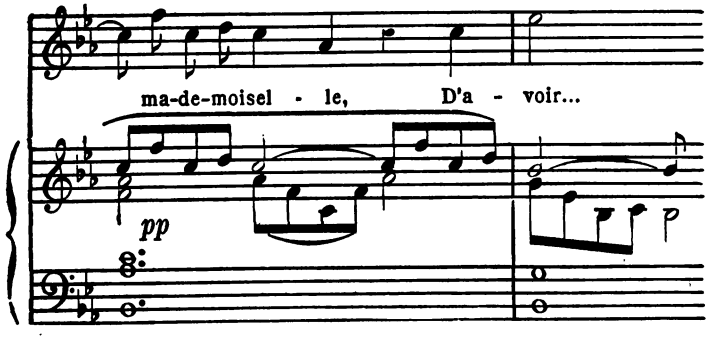
l'église ; il feint de croire que le billet reçu par lui venait d'elle, pour avoir la satisfaction de confesser « sa faute » et de parler ainsi à l'objet de ses amours. Son *troisième* Motif (M.III.c.) sert d'entrée à ce duo, mais syncopé d'abord comme pour traduire son hésitation (p. 63, m. 1),



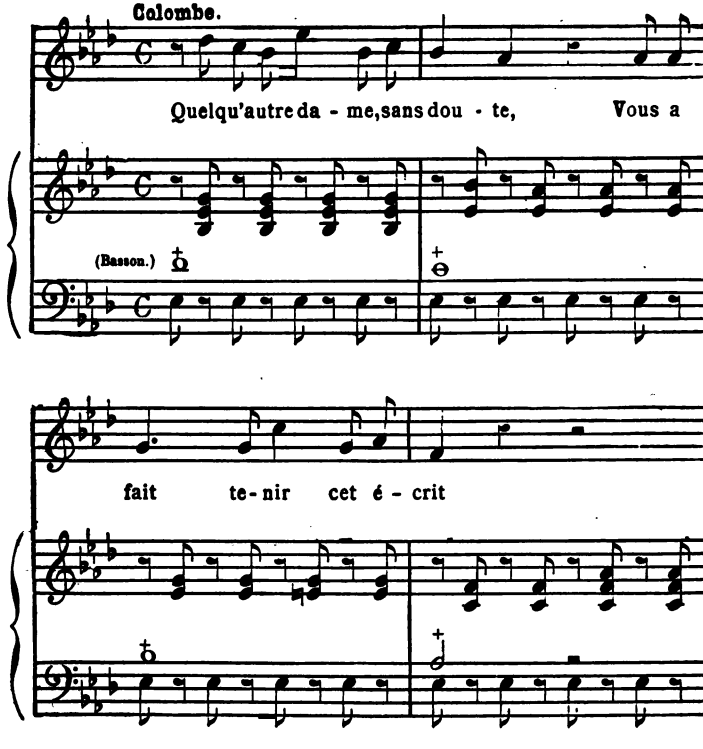
puis, prenant bientôt le caractère définitif d'une formule d'accompagnement qui soutient, soit avec les clarinettes, soit avec les violons, l'espèce de madrigal chanté par Ascanio (p. 63, m. 9).



Digitized by Google

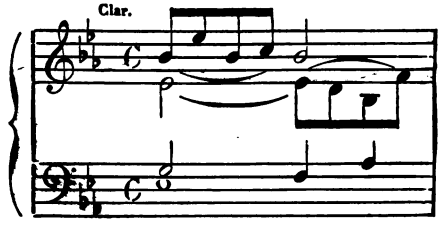


La courte réponse de Colombe (p. 65, m. 8) éveille à l'orchestre une allusion au Motif de la *Lettre* (M.IV) sous la forme vague de rondes, tenues par le basson solo.



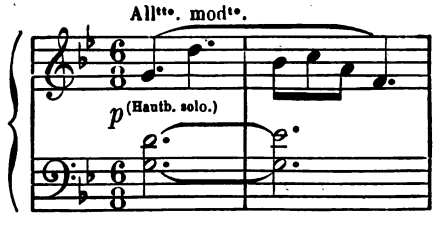
Digitized by Google

Mais Ascanio se hâte d'ajouter qu'il aura été victime d'une plaisanterie, d' « un jeu d'atelier peut-être » (p. 65, m. 12) et le haut bois lui apporte, en effet, l'écho des deux Motifs de l'*Atelier* (M.II.a et b). En outre, tandis que circule parmi les instruments la variante gaie du *premier* Motif de *Benvenuto* (M.I.a), il lui annonce avec joie qu'ils seront « voisins tantôt », le Roi leur ayant concédé le Grand Nesle (p. 66, m. 8). La reprise du madrigal par les deux voix, avec un accompagnement léger et un peu agité, ramène au refrain (p. 70, m. 1) une des variations du *troisième* Motif d'*Ascanio* (M.III.c),



lorsque la venue d'un mendiant, qui implore la charité, transforme le duo en trio. Le pauvre homme croit voir de jeunes mariés ; quand il apprend qu'ils ne sont « pas même fiancés », il s'en afflige, et, leur mettant la main dans la main, les bénit.

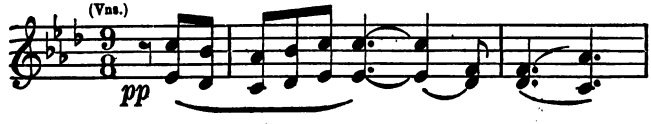
Episode inutile si l'on veut, quoique servant à dessiner d'un trait délicat le profil des deux amoureux, ce trio, du reste, est plein de grâce chaste, de tendresse respectueuse, de sensibilité émue ; au lieu d'un *motif conducteur* qui deviendrait superflu, puisqu'il s'agit d'un « hors-d'œuvre », il offre simplement un thème qui lui sert de base et en sauvegarde l'unité : thème d'autant plus digne d'être mentionné que l'harmonie en est curieuse et rare.



Digitized by Google

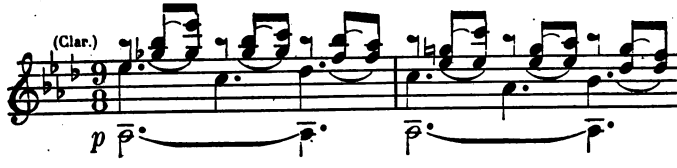
Comme l'écrivait Saint-Saëns à son collaborateur : « C'est une note que Gounod et Massenet ont déjà chantée ; mais je crois qu'on la réentendra encore avec plaisir. » Il ne s'est pas trompé. La complainte du mendiant, l'ensemble final avec sa phrase gracieuse qui sera exactement rappelée à la scène II du IVe acte (p. 77, m. 5),

M. R. VI. — **Les Fiançailles.**



tout le trio, en somme, constitue, au dire de M. Charles Gounod, « un petit chef-d'œuvre de candeur et de style ; il entoure les trois figures d'une véritable auréole de compassion (1) ».

Scène IV. — Tandis que le mendiant s'éloigne et que le « joli couple du Bon Dieu » entre à l'église (p. 80, m. 1) sur une variante, plus trouble et comme estompée par la distance du *troisième* Motif d'*Ascanio* (M.III.c),



le prévôt de Paris, d'Estourville, s'avance, suivi de quelques amis. Occupant le Petit Nesle, il se croit des droits au Grand et ne saurait admettre qu'on le cède à Benvenuto,

. . . . . à cet aventurier,
Un artisan, un... serrurier !

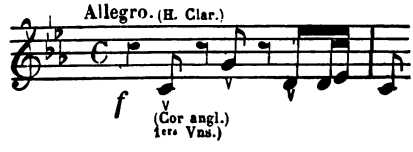
(1) La *France*, 23 mars 1890.

Digitized by Google

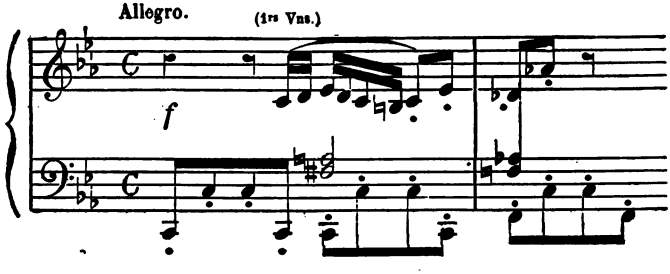
et sa plainte ridicule, à laquelle le chœur répond en l'excitant davantage, s'exhale sur deux Motifs :

Le *premier*, très rythmé, jaillit dès le début (p. 80, m. 14), passant de l'orchestre à la voix, et répond au caractère demi comique du personnage.

M. X. — Motif de d'Estourville.



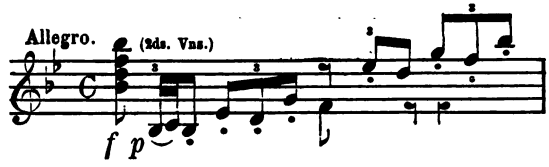
Le *second* est le Thème du *Petit Nesle* (M.IX.b) dont le sextolet s'est en quelque sorte desserré et aboutit ainsi à une formule d'accompagnement qui suit toute la scène (p. 80, m. 15) :



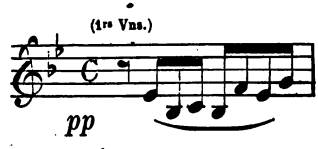
Scène IV. — « Voilà l'envahisseur ! » c'est-à-dire Benvenuto ; souriant et narquois, il s'annonce par les deux Motifs de l'*Atelier* (M.II.a et b) qui s'entremêlent avec les deux Motifs précédents (p. 86, m. 1 et p. 87, m. 4) et deux autres, savoir : le

Digitized by Google

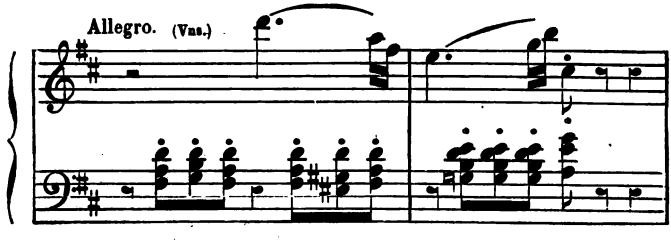
Thème du *Maître* (M.I.a) qui, suivant le discours, prend un tour plaisant (p. 89, m. 5),



ou sévère (p. 90, m. 3),



et le Thème du *Grand Nesle* (M.IX.a) qui reparaît un instant, avant les mots : « Voici mon titre ! » (p. 88, m. 8).



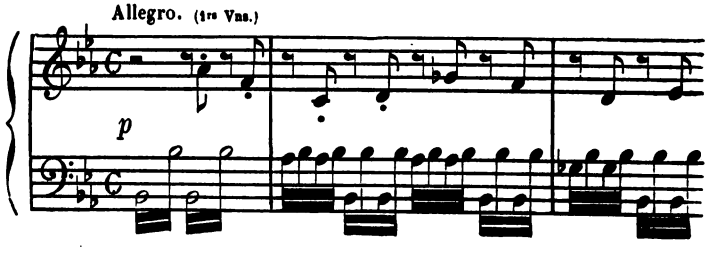
Ce titre de propriété une fois remis entre les mains du Prevôt, Benvenuto salue et fait demi-tour, tandis que violoncelles et contre-basses battent ironiquement le rythme du Motif de *d'Estourville* (M.X.). La mauvaise humeur de ce dernier, ravivée par la reprise du chœur de ses compagnons, cesse avec l'arrivée de la duchesse d'Etampes, laquelle se présente masquée.

Scènes V et VI. — Deux de ses Motifs marquent son entrée

Digitized by Google

(p. 95, m. 5) : le Thème de la *Passion*, confié à la flûte solo (M.VII.c) et celui de la *Fierté*, confié à la seconde flûte (M.VII.b), ainsi rythmé (p. 96, m. 1).

En quelques mots, la Duchesse congédie les assistants ; mais elle fronce le sourcil, lorsqu'elle voit que son amie Scozzone l'a suivie au lieu du rendez-vous. Son orgueil se révolte à la pensée qu'on a pu pénétrer ses projets ; déjà même elle frémit d'impatience, et le Thème de la *Fierté* (M.VII.b) subit une nouvelle déformation qui traduit avec vraisemblance cette sorte de fièvre (p. 97, m. 5).



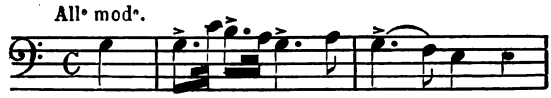
Prudemment, elle l'invite à se taire, l'assurant d'ailleurs qu'elle n'en veut point à son « cher Florentin Cellini », ce qui ramène aux violoncelles (p. 98, m. 10) le Thème de la *Fourberie* (M.VII.b), pour indiquer la perfidie de ses intentions.

Scènes VII et VIII. — Ascanio paraît ; il sort de l'église en relisant cette lettre dont le Motif (M.IV) revient une dernière fois à l'orchestre (p. 100, m. 1). Que faire ? La Duchesse l'attend, et ses projets semblent révélés par la clarinette qui reprend le frag-

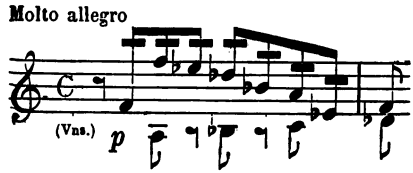
Digitized by Google

ment mélodique à l'instant chanté par elle au sujet de ce « cher Florentin ». C'est Ascanio qu'elle vise en effet ; déjà même elle croit le tenir, lorsque surgit Benvenuto qui ne laisse à son élève ni le soin, ni le temps de répondre. A son tour, il interroge cette femme masquée dont il devine le nom ; hardiment il s'élance pour défendre la faiblesse innocente contre la force perverse, et le Thème de l'*Affection* (M.I.b), confié successivement aux premiers violons, au basson et à la clarinette, dit à quel sentiment obéit le maître lorsque, congédiant l'élève, il reste seul avec la Duchesse.

Le duel s'engage, et Benvenuto en marque la première passe avec ces mots : « Il est deux nobles cœurs que j'aime, » phrase qui ne se retrouve plus ailleurs, mais dont les fragments et le rythme très marqué circulent à travers le présent duo (p. 103-112) :



On peut, du reste, regretter cette inutile dérogation au système (jusque-là assez rigoureusement suivi) du *leitmotiv*, alors que les Motifs de Benvenuto, d'Ascanio et de la Duchesse fournissaient des éléments tout aussi riches en leur essence, et beaucoup plus logiques en leur emploi. Heureusement reparaît dans la riposte de la Duchesse et dans la fin de la scène une sorte de dérivation ou déviation du Thème du *Dévouement* (M.I.c), comme pour montrer à quel péril s'expose l'humble mortel qui ose braver la maîtresse du Roi (p. 106, m. 6).

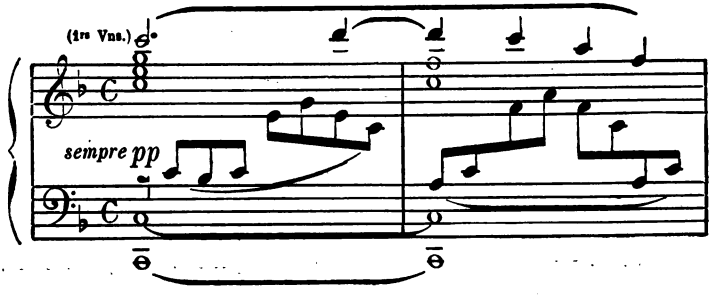


Car il l'a reconnue sous son masque. Prévoyant déjà l'issue

Digitized by Google

fatale d'un tel caprice, il la somme de renoncer à l'amour d'Ascanio; tour à tour il implore et défie, mais le Thème de la *Passion* (M.VII.c) appuie la réponse de la Duchesse : « Jamais ! » (p. 113 [109], m. 3) ; un trait de violon (p. 113 [109], m. 7), qui reproduit la cadence chantée par elle au tableau précédent (M.R.IV) jaillit comme l'éclair d'une épée et marque la fin de l'engagement. « Je me vengerai ! » s'écrie la femme offensée, et clarinettes, bassons, violoncelles répètent le Thème de la *Passion* (M.VII.c) pour en expliquer la cause. Tandis qu'elle pénètre dans l'hôtel de Nesle, Scozzone s'approche de Benvenuto et l'avertit du danger que lui fait courir une pareille injure. « Qu'importe ? » réplique-t-il bravement (p. 115 [111], m. 7), et le Thème de l'*Affection* (M.I.b), soupiré par le cor, indique à quel mobile le maître obéit en se dévouant pour l'élève.

Scène IX. — Toute cette scène est particulièrement curieuse à noter, car à peine y trouverait-on deux mesures non formées d'un *motif conducteur*. Colombe sort de l'église; Benvenuto la suit du regard et demeure interdit. Voilà bien le modèle qu'il cherche pour son Hébé, et, très finement, le compositeur place ici non pas encore le Motif de Colombe, puisque l'artiste ignore le nom de la jeune fille, mais le Motif de la *Beauté* (M. VI), puisqu'elle représente à ses yeux le type rêvé. Ce thème si pur et si suave, écrit ici (p. 116 et 117) [112 et 113], non plus à trois, mais à quatre temps,

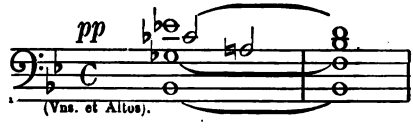


Digitized by Google

a naturellement pour corollaire celui d'*Hébé* (M.R.II), que les premiers violons glissent sous les paroles mêmes de Benvenuto (p. 117 [113], m. 8) : « Hébé, céleste Hébé ! ».

En voyant d'Estourville venir chercher celle qu'il nomme à haute voix sa fille, le sculpteur songe à son travail (p. 118 [114], m. 8), comme l'indique le retour des deux Motifs de l'*Atelier* (M.II.a et b), et à l'acte remis par lui au détenteur du Nesle. Le Motif de *d'Estourville* (M.X) prouve que le Prévôt a entendu l'interpellation (p. 119 [115], m. 3); le Thème du *Petit Nesle* (M.IX.b) en précise même l'objet (p. 119 [115], m. 7), et, quand ce seigneur commet l'insolence d'oser déchirer un papier qui porte la signature royale, le Thème du *Travail* (M.II.a) reparaît au quatuor, menaçant d'abord (p. 120 [116], m. 1), mais aussitôt suivi par le Motif de la *Beauté* (M.VI), car, au moment où Benvenuto tirait sa dague pour répondre à l'insulte, Colombe s'est jetée entre les combattants (p. 120 [116], m. 4). « Elle vous a sauvé tout simplement la vie, » s'écrie Benvenuto, et le Thème de l'*Affection* (M.I.b) qui s'enchaîne avec le Motif de *d'Estourville* (M.X), souligne le défi réciproque qu'ils se lancent (p. 120 [116], m. 11). Scozzone a suivi des yeux toute la scène ; elle a deviné l'impression causée à son amant par la vue de cette jeune fille, et la douleur qu'elle en ressent donne naissance au *quatrième* des Motifs de Scozzone,

M. V. d. — **Thème de la Souffrance.**

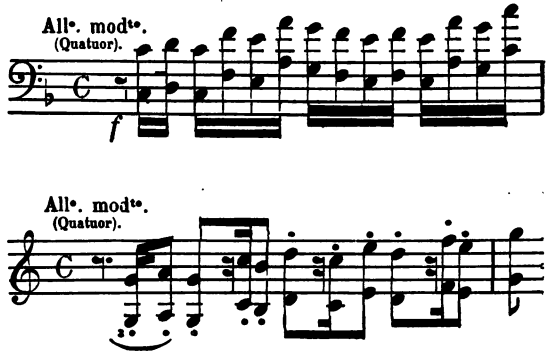


qui gémit sourdement, presque sinistrement, à ces mots : « O saignante blessure ! » (121 [117], m. 7) et forme un douloureux contraste avec la scène suivante.

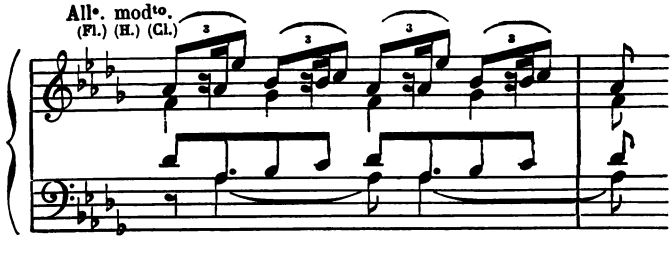
Scène X. — Rien de plus alerte et de plus vivant, en effet,

Digitized by Google

que le finale de ce tableau. Les élèves de Benvenuto ont envahi la scène; le Motif des *Enclumes* (M.R.I), le Thème du *Maître* (M.I.a), exprimé en doubles croches, puis varié deux fois (p. 123 [119], m. 1 et p. 124 [120], m. 4) pour mieux peindre leur joie,



ainsi que le Motif de *d'Estourville* (M.X), gaiement travesti, lui aussi (p. 125 [121] m. 5),



préparent leur entrée et animent toute la scène. Vainement ils hèlent d'Estourville en se faisant de leurs mains un porte-voix; alors Ascanio se détache du groupe, et seul, avec emphase, il somme le Prévôt de livrer l'hôtel sous peine de le voir pris d'assaut (p. 130) [126]. Sa provocation, dont le dernier mot à chaque fin de vers est répété par le chœur en écho, forme un chant écrit sans accompagnement et *sans mesure*, mais curieusement rythmé,

Digitized by Google

analogue par l'esprit à ceux que M. Julien Tiersot, dans sa belle *Histoire de la chanson populaire en France* (1), appelle des « Chansons de plein air ».

Pour toute réponse, le Prévôt tire un coup d'arquebuse. Tous aussitôt saisissent leurs outils, lancent des pierres, et finalement montent à l'escalade, en chantant (p. 134-140) [130-136] une sorte de refrain demi guerrier, demi plaisant, qui reflète la belle humeur de ces jeunes gens, enchantés de livrer bataille et de répondre à l'insulte par un tour de leur façon.

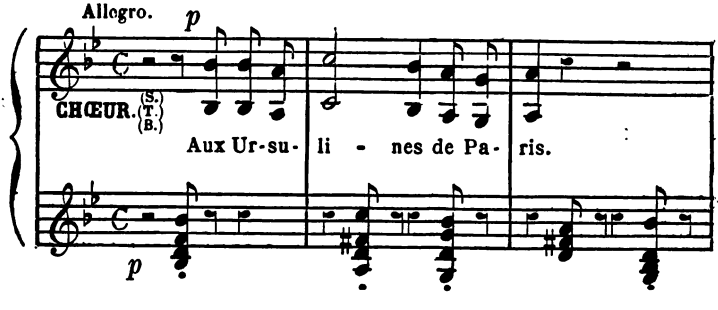
(1) Paris. E. Plon, Nourrit et Cie, éditeurs.

Digitized by Google

ACTE II

1° Tableau (1). — Scène I. — Les envahisseurs ont conquis la place et installé leur atelier au Grand Nesle. Quand le rideau se lève, apprentis et ouvriers achèvent de monter une grande châsse d'orfèvrerie, destinée au couvent des Ursulines, comme l'indique une réponse du chœur (p. 144 [140], m. 7), constituant un Motif qui sera *rappelé* au quatrième acte, où il prendra le caractère plus défini d'une marche funèbre.

M. R. VII. — **Les Ursulines.**



Pagolo, placé à l'intérieur de la châsse, ajuste les dernières vis, et tous chantent gaiement, tandis qu'à l'orchestre passe et

(1) Dans la version nouvelle, l'acte II ne comprend qu'un seul tableau; le deuxième tableau se joint au second tableau de l'acte suivant pour former l'acte III, dont le premier tableau disparaît en partie.

Digitized by Google

repasse un dessin continu qui dérive peut-être du Thème du *Travail* (M.II.a), mais dont les éléments ont subi de si complètes déformations qu'on le retrouve à peine. Scozzone est là, encourageant les travailleurs, leur servant des refrains du pays natal, où la musique le dispute aux paroles en malice et en humour. Par un scrupule qui l'honore, Saint-Saëns a pris soin d'avertir que cette mélodie était composée « d'après une chanson du XVIe siècle ». L'emprunt demeure discret. Peut-être se borne-t-il, en somme, à l'entrée de l'air « Fiorentinelle ! ah ! qui m'appelle ? » ; la tonalité y semble archaïque, en effet, et rappelle le septième ton du plain-chant avec son *si* bémol introduit dans la gamme d'*ut* majeur ; mais tous les développements, modulations et rentrées ne doivent rien à l'antique, et le divertissement du milieu : « Fier galant à barbe grise, » prend même l'aspect voulu d'une tarentelle moderne.

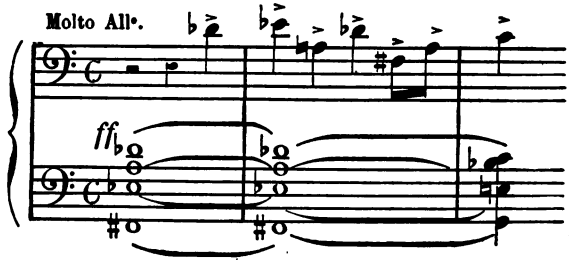
Dans un esprit très analogue, le chœur lui répond, et M. Camille Bellaigue a raison d'écrire qu' « il y a dans cette réponse étincelante, populaire, triviale même (le mot est un éloge ici), un véritable coup de soleil italien ». C'est une chanson d'atelier qui doit garder un tour exclusivement mélodique, et les roulades qui s'y mêlent contribuent encore à en accuser le côté vrai et presque réaliste.

Là se plaçait un épisode doublement intéressant, supprimé sans doute par égard pour les convenances traditionnelles de l'Opéra : misérable excuse.

Pagolo se voyait, pour rire, enfermé dans la châsse par ses camarades, qui chantaient ironiquement et dansaient une ronde autour d'elle et de lui. Il en résultait une opposition, voulue par les auteurs, entre le rôle inoffensif et plaisant que cette châsse jouait alors et le rôle fatal et terrible qui lui est réservé par la suite. De plus, deux trombones exposaient alors pour la première fois un Motif d'allure bizarre, de tonalité indécise,

Digitized by Google

M. R. VIII. — **La Châsse.**



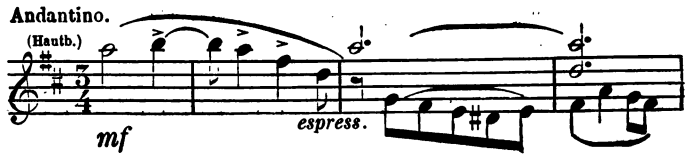
qui, par quatre fois, résonnait ici (p. 154, 156, 157), et dont l'écho sinistre contrastait vivement avec la belle humeur des apprentis.

Maintenant tous se retirent et laissent le champ libre aux rêveries d'Ascanio, qui soupire une amoureuse cantilène : « A l'ombre des noires tours, » romance délicieuse qui n'emprunte rien aux procédés du *leitmotiv*, sorte d'intermède vocal, inutile en apparence, et pourtant aussi nécessaire que le *lied* du Printemps au premier acte de la *Walkyrie*.

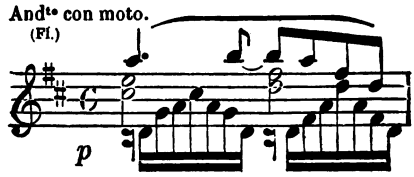
Scène II. — Benvenuto rentre, inquiet et rêveur à son tour. L'empereur Charles-Quint l'a mandé près de lui ; mais il appartient encore au Roi de France ; il veut donc terminer cette statue de Jupiter, objet de son caprice, et du sein de l'orchestre montent tour à tour, pour s'enchevêtrer sur les mots : « Préparez le métal ! » (p. 161 [155], m. 6), le Motif de *Jupiter* et le Thème du *Maître* (M.VIII et I.a), puis (p. 162) [156] les deux Motifs de l'*Atelier* (M.II.a et b). Or, un autre souci le préoccupe : le Motif rappelé d'*Hébé*, dit par les harpes successivement en *ré* mineur et en *ré* majeur, se joint à celui de la *Beauté*, dit par le hautbois,

Digitized by Google

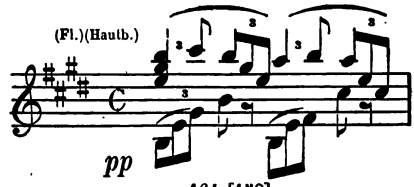
pour en trahir le secret. De là l'ordre que le maître donne à ses élèves, Ascanio et Pagolo, de le laisser seul (p. 162) [156]. Il veut achever sa statuette sans témoins, car c'est l'œuvre de son cœur. Justement Colombe passe sur la terrasse qui domine les jardins du Nesle et qu'on aperçoit par la grande baie du fond; un instant elle s'accoude à la balustrade et chante sans accompagnement une sorte de ballade, pleine de langueur et de charme : « Mon cœur est sous la pierre. » Aussitôt Benvenuto se met à la tâche, et les transformations successives que subit le Motif de la *Beauté* (M.VI) montrent la fièvre croissante avec laquelle il travaille d'après « le divin modèle que le hasard lui envoie ».



p. 162,163 [156,157]



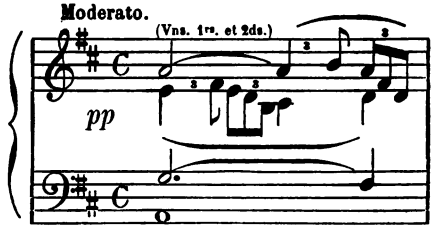
p. 164 [158]



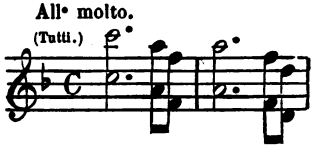
p. 164 [158]

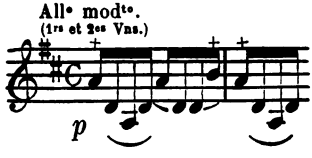
Sous les vers de l'Invocation à Hébé (p. 166 [160], m. 8), il devient une formule d'accompagnement :

Digitized by Google

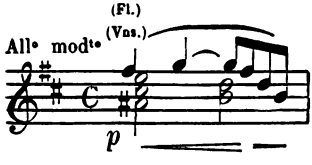


de l'andante, il passe à l'allegro, et se condense en une forme nouvelle plus réduite (p. 169 et 170) [163 et 164].





Enfin il s'élève et grandit pour aboutir à une ode enthousiaste en l'honneur de l'inspiration, chaste déesse qui, de l'homme, fait un dieu (p. 171 [165], m. 2).

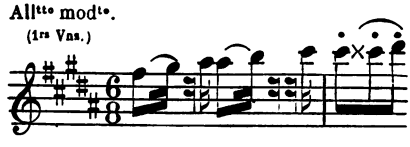


Scène IV. — Scozzone pénètre dans l'atelier, et le sculpteur

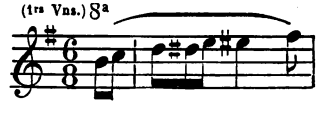
Digitized by Google

n'a que le temps de recouvrir sous ses voiles la statuette cachée par lui avec un soin jaloux. La curieuse voudrait voir; le refus aigrit son humeur ; de l'ironie, elle passe à la colère ; elle menace, et Benvenuto, ne se contenant plus, la chasse brutalement. Tel est le sujet de ce duo, important au point de vue dramatique, puisqu'il amène une rupture d'où sortira plus tard le dénouement de la pièce, important au point de vue musical, car, sous l'apparence d'un morceau classique en sa forme, il décèle l'emploi constant et raisonné d'un seul Motif, celui de la *Jalousie* (M. V. c). C'est cette espèce de gamme chromatique ascendante qui se nuance diversement, suivant les péripéties de l'entretien et devient le commentaire obligé du dialogue.

Au début (p. 172 et 173) [166 et 167], le Motif s'annonce haletant, mais avec une pointe de coquetterie, car les personnages ne savent pas encore s'ils vont rire ou se fâcher.



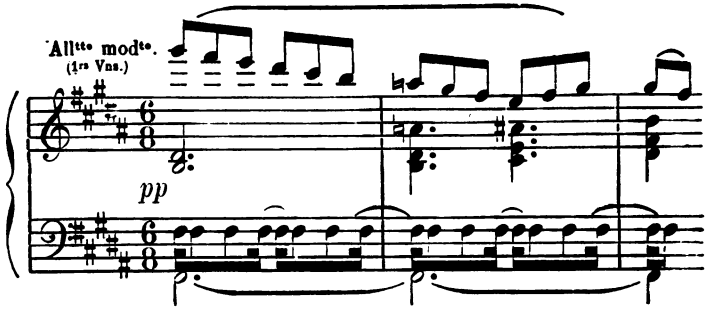
Devant les paroles agressives de Scozzone: « Ta nymphe, ta déesse ! » (p. 174 [168], m. 1), le Motif devient plus précis et plus ferme :



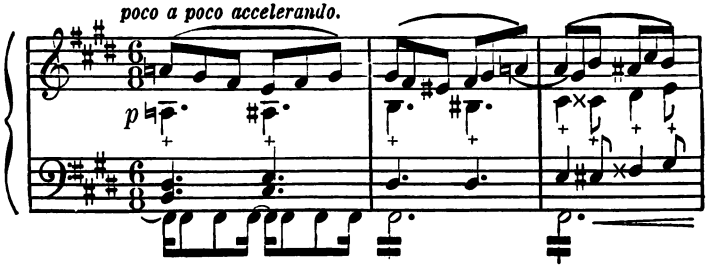
Il mène insensiblement à une phrase passionnée (p. 174 [168], m. 7), qui sera rappelée à la quatrième scène du IVe acte, et semble caractériser le désespoir amoureux du personnage :

Digitized by Google

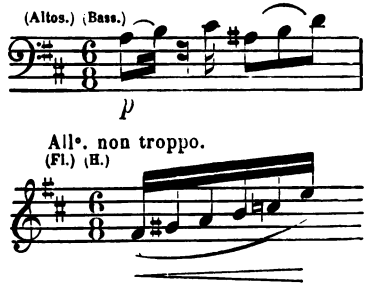
M. R. IX. — **Détresse** (Scozzone).



Mais, sous cette même phrase, le Motif de la *Jalousie* (M. V. c) se glisse pour en préciser le sens ; les notes de cette gamme ascendante, données par la clarinette et le hautbois, frappent à intervalles réguliers, comme autant de coups d'épingle, le cœur de la malheureuse (p. 174 [168], m. 10),

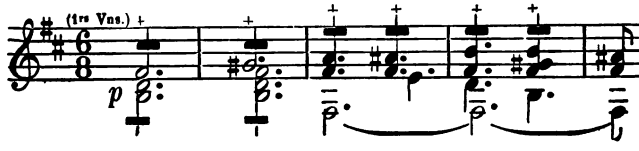


et presque aussitôt se fondent dans l'accompagnement qu'elles hérissent de leurs pointes (p. 175 et 176) [169 et 170], sous ces deux formes :

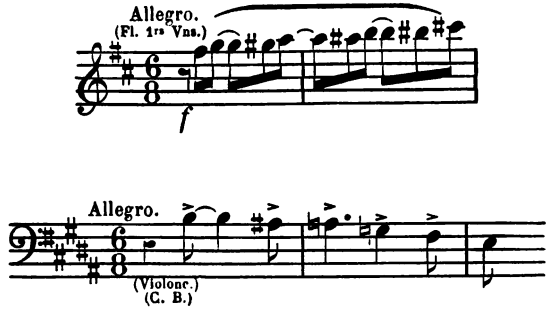


HARVARD UNIVERSITY
EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
CAMBRIDGE 38, MASS.
Digitized by Google

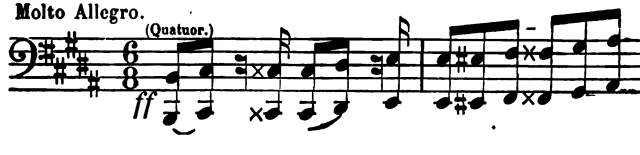
Même au passage où la plainte de Scozzone prend avec les mots « Pour avoir connu trop d'ivresses » un caractère franchement mélodique, le Motif rampe encore dans l'orchestre (p. 177 [171], m. 8) :



Il devient plus fiévreux à mesure que la colère précipite les paroles ; il monte et descend tour à tour (p. 178 et 179) [172 et 173],



pour revenir dans la ritournelle finale (p. 180 [174], m.8) à son allure primitive, à sa forme originelle, mais plus terrible, plus rude, sous l'effort des instruments à cordes qui le prennent au *si* grave et le promènent chromatiquement sur une échelle de trois octaves :



Après le départ de Scozzone, Benvenuto se repent de sa ru-

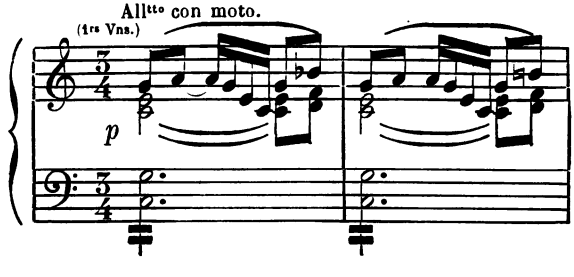
Digitized by Google

desse et le Motif de la *Tendresse* (M. V. a) traduit douloureusement (p. 181 [175] m. 1) les remords de son cœur.

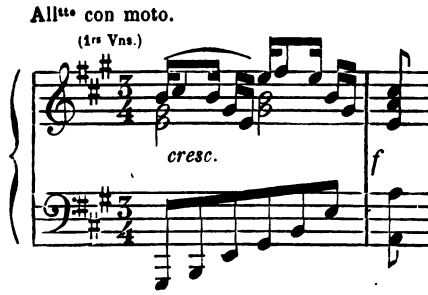
Scène V. — Il peut sembler singulier de voir critiquer ici par le commentateur ce duo qui soulève toujours les applaudissements du public, et qui, dès le premier soir, a fixé le succès de l'ouvrage. Et pourtant j'y rencontre une défaillance ou, si l'on veut, une négligence, un oubli des procédés jusque-là employés, qui me trouble et m'empêche d'en proclamer l'absolu mérite.

Voici la scène. Ascanio entre porteur d'un message du Roi. Mais Benvenuto néglige d'abord de le lire ; il est tout entier à son rêve d'artiste, fait, comme il le dit, de charme et de danger; Hébé tient son cœur, et fier, heureux d'être compris, l'avare consent à montrer son trésor. Il découvre la statuette dans laquelle Ascanio, stupéfait, reconnaît Colombe, celle qu'il aime. Or, le maître n'entend pas sa plainte, et, s'enivrant de ses désirs, il entonne l'hymne de l'amour et de la beauté.

Dans une telle situation, le *leitmotiv* semblait s'imposer. On pouvait y retrouver les Motifs du Travail et du Maître, agrandis, idéalisés pour traduire l'excellence de l'œuvre, les Motifs de la Beauté et d'Hébé pour la mieux caractériser, enfin l'un des Motifs d'Ascanio transformé pour exprimer son angoisse et sa torture. Rien de tout cela. Un seul Motif, celui de la *Beauté* (M. VI) accompagne à la fois la demande de Benvenuto « l'Hébé que je cherchais » (p. 184 [178], m. 2) et la réponse d'Ascanio « Quelle femme ne serait fière ? » (p. 185 [179], m. 1),

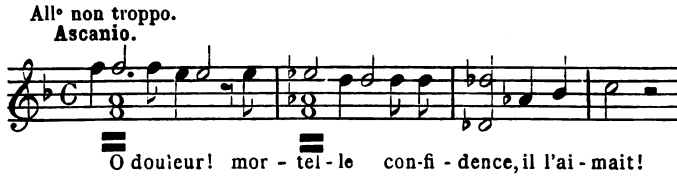


Digitized by Google



puis reparaît dans le *tutti* des instruments, avec une variante déjà connue, lorsque le voile tombe (p. 186 [180], m. 11). Tout le récitatif du début forme une phrase à part, et le chant de triomphe ne tient par aucun lien au reste de l'opéra. A la rigueur, on pourrait admettre que cette explosion répondît à un sentiment nouveau et prît par conséquent une forme nouvelle. Mais comment la douleur d'Ascanio n'a-t-elle pas trouvé dans les trois Motifs du personnage les éléments musicaux propres à la traduire ? pourquoi donne-t-elle naissance à un Motif (p. 188 [182], m. 7) qui sera simplement *rappelé* à la scène II du troisième acte ?

M. R. X. — **Tristesse** (Ascanio).



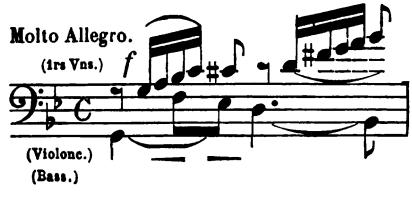
C'est une question que je pose sans la résoudre. Cela dit, il n'en coûte pas d'admirer la chaleur avec laquelle se traduit l'enthousiasme de Benvenuto ; son ivresse contraste puissamment avec cette gamme chromatique descendante qui correspond aux sanglots d'Ascanio (M. R. X.), et la mélodie, modulant par deux fois au moment opportun, de *la* majeur à *la* mineur et de *la*

Digitized by Google

mineur à *la* bémol majeur avant de rentrer par l'accord de sixte et quarte au ton initial, échappant ainsi à tout reproche de banalité, coule abondante et large, comme elle l'eût fait dans le duo du plus classique opéra.

Scène VI. — Une observation du même genre s'applique à cette scène qui termine le premier tableau du second acte. L'écho d'une aubade, donnée dans les jardins du Nesle, arrive par la fenêtre du fond, et Scozzone, voulant éprouver son amant, lui annonce le prochain mariage de Colombe d'Estourville avec le vicomte d'Orbec. L'artiste n'est plus maître de ses impressions; sa colère éclate; il ira demander justice au Roi, et, précisément, le Roi lui écrivait tout à l'heure. Il lit cette lettre et la froisse avec rage : c'est une disgrâce, c'est l'exil. Benvenuto reconnaît le coup porté par la Duchesse; rien ne l'arrête plus. « Je ne suis pas sujet du Roi, » s'écrie-t-il; il prend ses armes, son manteau, et, le poing tendu vers le Petit Nesle, il s'éloigne, afin d'offrir ses services à l'empereur Charles-Quint.

Là, même absence regrettable de *motif conducteur ;* tout se concentre sur un thème spécial à cette scène, composé de deux éléments qui sont traités en contrepoint double renversable, et soutiennent le dialogue.



Ce finale, bref d'ailleurs, est conduit vivement ; mais la musique nous touche moins, parce qu'elle ne forme, pour ainsi dire, plus corps avec les personnages qu'elle dépeint. Elle pourrait convenir à toute situation analogue, se passant dans un milieu

Digitized by Google

différent, et par là elle prête le flanc aux reproches, non de la foule, mais des juges sévères qui raisonnent au nom de la logique.

2e Tableau (1). — Par des raisons qu'il faut bien admettre sans les discuter, lorsqu'on les ignore, tout ce tableau a été coupé (2) avant la première représentation à l'Opéra. L'économie de quelques minutes est un gain médiocre qui ne compense pas la perte d'une scène doublement importante, d'abord comme drame, puisqu'elle expliquait la haine de la Duchesse pour Colombe et la vengeance qu'elle prépare, ensuite comme musique, puisqu'elle amenait l'éclosion des deux Motifs essentiels, l'un esquissant la figure de Colombe, l'autre complétant celle de la Duchesse.

Une analyse thématique ne saurait s'accommoder d'une telle suppression, et le devoir du critique est de passer outre, comme si elle n'était que provisoire.

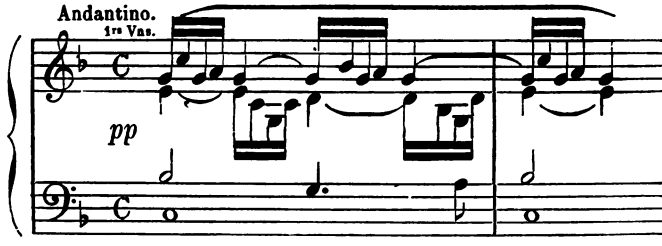
La toile se lève sur le Motif de *François Ier* (M.R.III), qui sert d'entr'acte et montre le Roi devisant galamment avec la Duchesse. Son madrigal, dont le second couplet est écrit pour deux voix concertantes, a la grâce affectée qui convient à ce badinage de tour archaïque, à ce joli pastiche où poète et compositeur semblent vraiment avoir évoqué la muse de Ronsard.

Le Roi s'éloigne et Ascanio survient. Basson et cor anglais rappellent d'abord le Motif de la *Tristesse* (M.R.X) au moment où le jeune homme paraît (p. 209 [203], m. 9) ; bientôt la pensée de Colombe jaillit en son cœur et le Thème de l'*Amoureux* (M.III. c), fragmenté, interrompu, presque indécis, traverse comme un souffle léger sa douce rêverie (p. 210 [204], m. 1) :

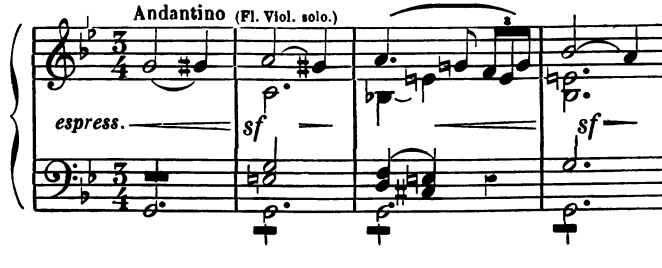
1) V. la note de la page 45.

(2) La version nouvelle en rétablit les trois premières scènes qui se passent dans les jardins de Fontainebleau et forment le début du troième acte.

Digitized by Google



mais déjà la Duchesse est devant lui, souriante et coquette. Elle a fait venir Ascanio qui lui apporte le bijou commandé par elle, et le Thème de la *Passion* (M.VII. c), énergiquement formulé par les violons, explique dès l'entrée sa pensée secrète et le but du rendez-vous (p. 211 [205], m. 1). Le Thème de la *Coquetterie* (M. VII. a) s'y joint et souligne le compliment que vaut à l'artiste ce lys admirablement ciselé : « Vous excellez en cet art précieux » (p. 212 [206], m. 8). Or, Ascanio ne comprend rien à ces avances ; une seule pensée, traduite par le Thème de l'*Amoureux* (M. III. c) occupe son esprit (p. 214 [208], m. 2). « J'ai fait un rêve enchanteur, » ajoute-t-il, dans une cantilène charmante, dont le seul tort est de ne rappeler aucun des motifs caractéristiques du héros, et déjà la Duchesse se méprend sur cet aveu. Elle pousse le jeune homme à confesser un amour dont elle se croit l'objet : « Ah ! parlez ! lui dit-elle radieuse (p. 216, [210], m. 1) et les Thèmes de la *Passion* et de la *Coquetterie* (M.VII. c et a), le premier avec une variante,

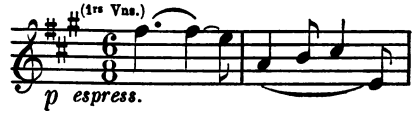


Digitized by Google

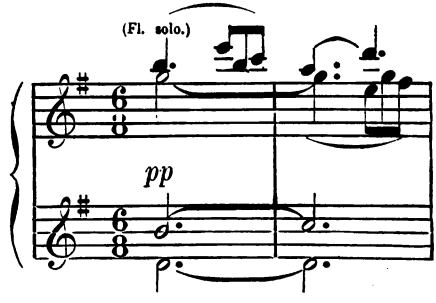
commencent à enlacer la victime. Le Thème de la *Fourberie* (M. VII. b) se mêle à son discours (p. 217, m. 17) :

> Il est si doux de se l'entendre dire,
> Ce mot qu'un bien-aimé soupire,

et la mélodie se fait plus caressante, plus troublante :



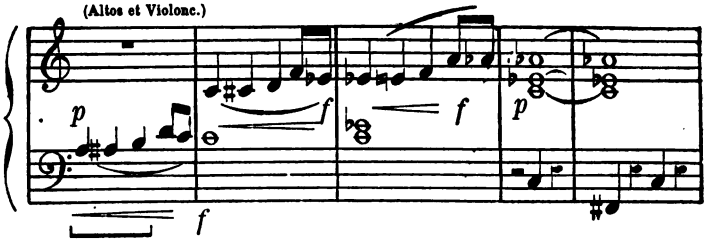
Ascanio, toujours aveugle ou naïf, répond simplement : « J'adore un ange pur et doux » (p. 218 [211], m. 13) sur le Thème de l'*Amoureux* (M.III c.), ainsi rythmé :



puis il se trouble en voyant s'avancer Colombe. La Duchesse a compris ; voilà donc la rivale, et sa colère se manifeste par un Motif nouveau (p. 219, m. 7) [212, m. 11], qui non seulement domine toute la fin de cette scène, mais reviendra plus tard, car il achève de peindre le côté mauvais de cette figure et forme le *quatrième* des MOTIFS DE LA DUCHESSE :

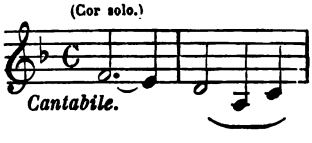
Digitized by Google

M. VII. d. — **Thème de la Vengeance.**



(1) Ce n'est d'abord qu'un fragment, un éclair précédant le Thème de la *Passion* (M.VII.c) qui sillonne l'apostrophe de la Duchesse à la jeune fille (p. 220, m. 1) et explique son attitude. Un autre Motif, également nouveau, se montre alors (p. 221, m. 8), personnifiant Colombe, doux, simple et pur, comme le lys dont elle est parée :

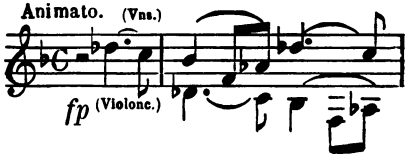
M. XI. — Motif de Colombe.



Pressé de décider entre les mérites de la fleur naturelle et ceux de la fleur en forme de bijou, Ascanio n'hésite plus ; le Motif de *Colombe* (M. XI) révèle sa pensée et le Thème de la *Vengeance* (M.VII. d) gronde sourdement pendant le dialogue (p. 222 et 223). Vainement, le Thème de la *Coquetterie* (M.VII.a) témoigne d'un dernier effort de la Duchesse (p. 223, m. 17). Le Motif de *Colombe* (M. XI) plus chaleureux, plus serré,

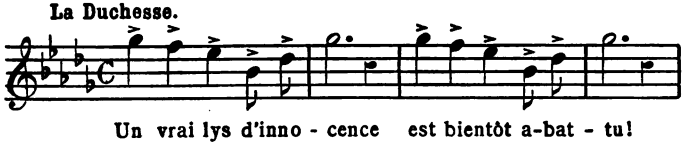
(1) C'est ici que se produit la coupure signalée plus haut. La fin de ce tableau a disparu et est reliée avec la première scène du IIIe acte, qui devient ainsi la scène IV.

Digitized by Google

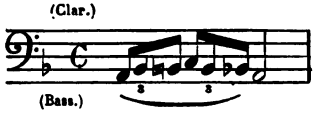


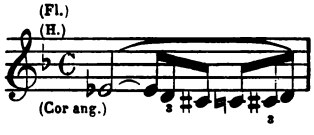
et traité en canon à l'octave (p. 224, m. 6) semble lui indiquer que les deux jeunes gens pensent de même.

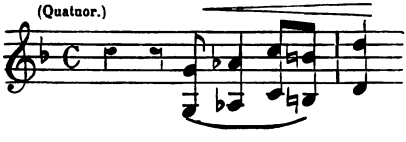
Furieuse, la Duchesse foule aux pieds la fleur de Colombe, ajoutant avec ironie, sur une variante de ce Motif (p. 225, m. 8):



et le Thème de la *Vengeance* (M. VII. d), présenté sous divers aspects, confirme ses menaces (p. 225 et 226).



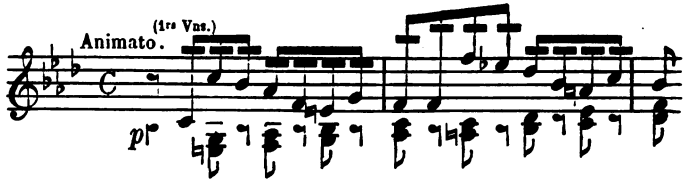




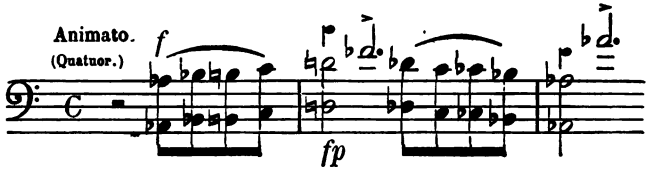
L'imprudent Ascanio s'oublie au point de proclamer à haute voix son amour pour la fille du Prévôt. Cette injure rappelle

Digitized by Google

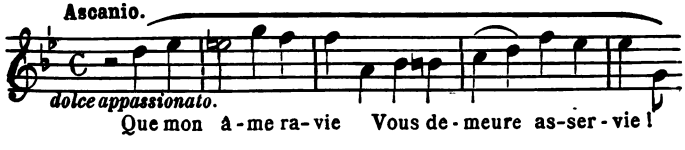
celle de Benvenuto lorsque, se dévouant pour son élève au 2e tableau du 1er acte, il avait osé braver en face et démasquer la maîtresse du Roi. Par une ingénieuse allusion, c'est ce même Thème du *Dévouement* (M.I.c), qui, dans une situation analogue, reparaît presque sous les mêmes mots : « Ah ! c'est là, monsieur, un sanglant outrage ! » (p. 228, m 12).



La vengeance dès lors doit suivre son cours, d'abord avec cette variante qui répond à de criminels projets (p. 229, m. 3),



puis surtout avec celle-ci (p. 230, m. 15),



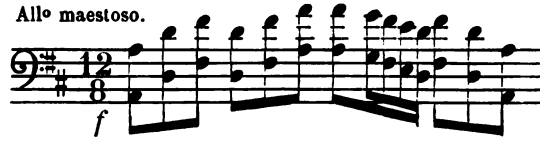
qui fournit le sujet d'un ensemble vocal et alimente un trio (p. 230-236), quelque peu, il faut le reconnaître, entaché d'italianisme. Cette raison, qui a peut-être déterminé la suppression, contribue en tout cas à rendre la perte moins sensible.

Digitized by Google

ACTE III[1]

Le troisième acte se passe dans le jardin des Buis, à Fontainebleau, où François Ier donne une fête magnifique à l'empereur Charles-Quint, son hôte. Un grand ballet l'occupe presque en entier, précédé toutefois d'une scène que traversent quelques Motifs déjà connus et par conséquent dignes de mention.

La cour s'avance sur un pompeux unisson de quatuor ; la phrase continue sa marche sans arrêt jusqu'au bout du premier chœur (p. 237-243) [213-219],



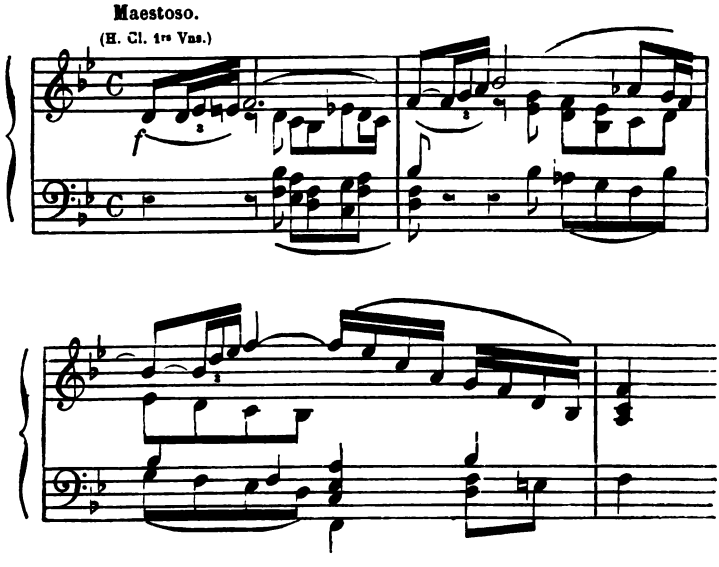
emplissant la scène d'un mouvement à la fois noble et joyeux, tandis que trompettes et trombones sonnent leur larges accords sur le théâtre, et, par l'ensemble, évoquent la majesté de quelque page décorative de Hændel.

Dans le groupe des seigneurs espagnols, le Roi a reconnu Benvenuto ; il en fait l'observation à son hôte ; un débat courtois, mais empreint d'ironie, s'engage entre eux, exprimé musicalement par cette formule qui sert de pivot à la scène (p. 243-247)

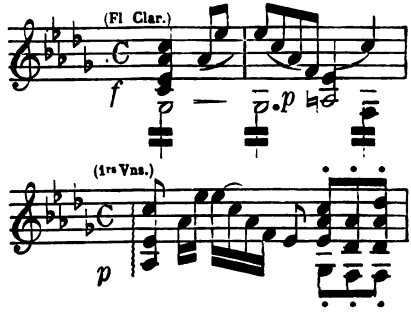
(1) Voir les notes des pages 45, 56 et 59.

Digitized by Google

[219-223], et qu'on regrette de ne pas voir empruntée à l'un des Motifs de l'ouvrage :



Benvenuto y met fin en s'humiliant devant son ancien maître (p. 248 [224], m. 5). Le Thème du *Travail* (M.II.a) dit pourquoi. Il voudrait achever de fondre la statue de Jupiter ; il demande trois jours pour mener à bien l'entreprise, trois jours (p. 249 et 250) [225 et 226], et l'orchestre reproduit un fragment du Motif de *Jupiter* (M.VIII) sous ces deux formes :



Digitized by Google

C'est prendre par son faible le Roi qui lui promet, s'il réussit, « la faveur la plus haute » ; pendant qu'il s'agenouille pour baiser sa main (p. 251 [227], m. 6), flûte, hautbois et clarinette rappellent les deux Motifs de l'*Atelier* (M.II.a et b).

Alors intervient la Duchesse qui porte un coup droit à son ennemi en demandant pour le vicomte d'Orbec la main de Colombe, dont le Motif (M.XI) résonne doucement sous l'archet des altos doublés par un cor (p. 252-253) [228-229]. « Et quand les mariez-vous ? » interroge le Roi. « Demain ! » répond la Duchesse. « Demain ! » soupire Benvenuto, « demain ! quand il me faut trois jours ! » et le thème de la *Passion* (M.VII.c), rapide comme un éclair, semble justifier cette précipitation (p. 254 [230] m. 1.)

Les Motifs de *Jupiter* et de *Charles-Quint* (M.VIII et M.R.V.) accompagnent le compliment de bienvenue adressé par François Ier à l'Empereur (p. 254-256) [230-232] ; enfin la phrase symphonique du début se développe de nouveau, ample et magnifique, avec toutes les forces de l'orchestre et des voix, pour célébrer la gloire des deux souverains, alors qu'ils prennent place dans la tribune où ils assistent au divertissement chorégraphique organisé en leur honneur.

Ce grand ballet, dont le librettiste a rédigé spirituellement le scénario en vieux français (1), recourant, comme il l'a dit, au « savoureux et naïf langage du temps de la Renaissance » pour l' « esbattement » du compositeur, montre l'évocation des dieux et déesses de l'Antiquité dont les artistes commençaient, au XVIe siècle, à remettre le culte en honneur dans leurs ouvrages.

Voici le titre des douze parties dont il se compose :

1. La Nymphe de Fontainebleau s'éveille et convie les divinités de l'Olympe ;
2. Vénus, Junon, Pallas ;
3. Diane, les Dryades et les Naïades ;
4. Bacchus et les Bacchantes ;

(1) V. la *Revue Illustrée* qui l'a publié dans son numéro du 1er avril 1890.

Digitized by Google

5. Apollon et les Muses ;

6. L'Amour ;

7. Psyché ;

8. Ce numéro a disparu aux représentations de l'Opéra : c'était un ensemble où « à la veue d'Amour, tout se anime, tout l'Olympe, dieux, déesses, héros, nymphes, se met à frestiller comme picqué des mousches ».

9. Pas de l'Amour ;

10. Autre numéro disparu. Le Dragon des Hespérides apportait la pomme que l'Amour donnait, non plus comme le berger Pâris, à l'une des trois déesses, mais bien à « Madame la Duchesse d'Estampes, laquelle est honnestement, au veu et sceu de Madame la Royne et de toute la Cour, la mye de nostre sire le Roy, estant la Belle des Belles » ;

11. Final;

12. Apothéose.

Il n'entre pas dans le plan de notre étude d'analyser séparément chacun de ces morceaux dont la presse fut unanime à vanter la grâce noble, le charme délicat, l'élégance de forme et la distinction de couleur. Comme dans le ballet de *Henry VIII*, le compositeur s'est souvenu du passé, et il a puisé quelque peu dans les vieux recueils de danses et de chansons. Il a réussi à donner à sa musique un parfum archaïque, non point partout, car, suivant une remarque très judicieuse de M. Julien Tiersot, « la musique ne pouvait évidemment pas se tenir dans l'imitation constante des airs de danse du XVIe siècle, tous très lourds et absolument privés d'entrain et de mouvement ».

D'ailleurs, le savant écrivain a étudié (1), au point de vue des emprunts, ce long divertissement, et l'on ne saurait omettre de consigner ici quelques-unes de ses observations. Par exemple, il pose en principe que « toutes les danses vives sont de la composition de M. Saint-Saëns », c'est-à-dire les numéros 4, 6, 8, 11, quoique, à mon humble avis (2), les deux premiers motifs de ce

(1) *Le Ménestrel*, 25 mai 1890.

(2) M. Saint-Saëns a bien voulu confirmer lui-même mon assertion.

Digitized by Google

final, en forme de valse, éveillent un vague écho de chanson populaire, altérée peut-être, mais reconnaissable encore sous le riche manteau de son harmonie moderne. Dans cette même catégorie doivent se ranger deux morceaux de mouvement lent qui, selon toute évidence, n'empruntent rien au passé : la variation brillante pour flûte solo (n° 9), et la scène délicieuse entre l'Amour et Psyché (n° 7), dont la mélodie caressante reparaît dans le final, et mêle si ingénieusement son rythme binaire au rythme ternaire de ce piquant morceau.

Pour le numéro 2, M. Julien Tiersot n'a point précisé la provenance ; mais je puis lui affirmer que c'est une ancienne danse nommée *tordion.*

Pour le numéro 3, il écrit : « Ouvrez la partition du *Ballet de la Royne* (1582), et, dans le premier ballet instrumental, vous trouverez épars et délayés, au milieu d'un fatras de notes, tous les éléments dont M. Saint-Saëns a formé son pastiche, très habilement réussi. Le retour fréquent des cadences au relatif mineur ou au second degré, et l'absence absolue de toute cadence à la dominante qui pourrait donner une impression de tonalité moderne, ne contribuent pas peu à l'exactitude de la reconstitution : seul, un dessin plus moderne vient, dans une période intermédiaire, relier deux fragments anciens ; mais il se fond très bien dans l'ensemble qui est d'un travail infiniment curieux. »

Pour le numéro 5, que M. Ch. Gounod proclame « une pavane d'un style superbe, d'une absolue beauté de forme et d'instrumentation, un pur chef-d'œuvre, digne des plus grands maîtres, un enchantement de dessin et de sonorité (1) », c'est, note pour note, un air de *basse danse* noté dans l'*Orchésographie* (2), « une transcription, arrangée en vue de la danse, avec accompagnement continu de tambour ou tambourin, de la chanson de Clément Marot « *Jouissance vous donnerai* », citée par Rabelais dans son énumération des chansons à danser du cinquième livre

(1) La *France*, 23 mars 1890.
(2) *Traité de Danse du* XVI*e siècle.*

Digitized by Google

de *Pantagruel* ». M. Julien Tiersot connaît d'autant mieux ce thème qu'il en a reproduit deux versions dans son *Histoire de la Chanson populaire en France* (p. 113, 114, 115). « M. Saint-Saëns, ajoute-t-il, a repris textuellement la version de l'*Orchésographie* avec tout son développement, y compris même la petite variante très élémentaire du second couplet. »

Pour le numéro 12 enfin, le procédé est le même que pour le numéro 3. « Bien que les trompettes s'y fassent entendre, la sonorité des instruments à cordes y domine : lourds accords, note contre note, formules rythmiques, cadences au relatif mineur, basses procédant par grands intervalles diatoniques, nombreuses cadences plagales, tous les procédés harmoniques du XVIe siècle y sont employés. »

En somme,

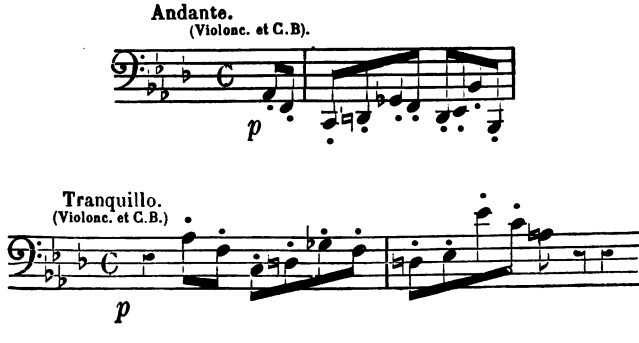
Danses anciennes, ou composées d'après des airs anciens : n° 1, 2, 3, 5, 11, 12 ;

Danses modernes et originales : n° 4, 6, 7, 8, 9, 10.

Digitized by Google

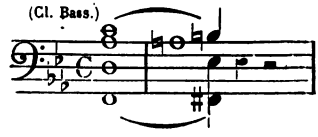
ACTE IV

Scènes I et II. — Voici reparaître le décor du troisième tableau, l'atelier de Benvenuto, et l'orchestre rappelle le dessin d'accompagnement sur lequel les élèves et apprentis chantaient alors gaiement. Mais ici le dessin devient plus simple et la couleur plus sombre. Au lieu du mouvement et du bruit, c'est le silence et le mystère ; au lieu du travail joyeux, c'est la préparation d'un noir complot. Le traître Pagolo apprend, en effet, à la Duchesse et à Scozzone les projets de Benvenuto : enlever Colombe dans la châsse commandée par la Reine, et la faire transporter dans un couvent dont la prieure est sa marraine. L'entretien, où deux fois renaît avec une variante (p. 307 [283], m. 9 et p. 310, [286], m. 12) le Thème de la *Fierté* (M.VII.b) exprimant ici le dédain du maître pour le serviteur, vil agent de ses caprices,

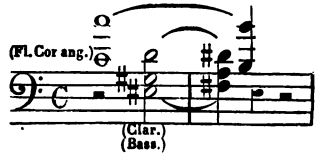


Digitized by Google

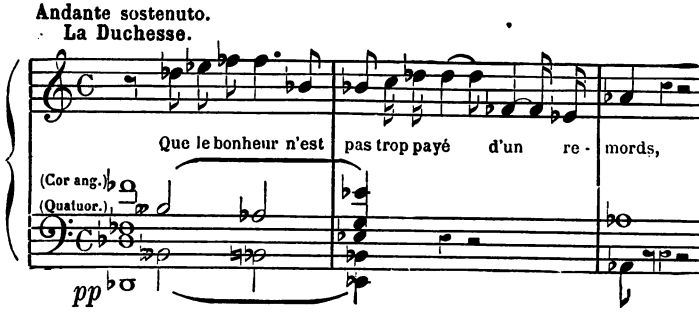
se poursuit en récits presque parlés, soutenus par quelques accords. L'un d'eux (p. 307 [283], m. 3),



est l'harmonie même du Motif de la *Châsse* (M.R.VIII). Un autre, analogue, se rapporte vaguement au Thème de la *Souffrance* de Scozzone (M.V.d), quand la Duchesse, après avoir éloigné Pagolo, combine froidement ses projets devant l'Italienne terrifiée (p. 311 [287], m. 4-9),



et un peu avant, quand elle déclare (p. 310 [286], m. 6),

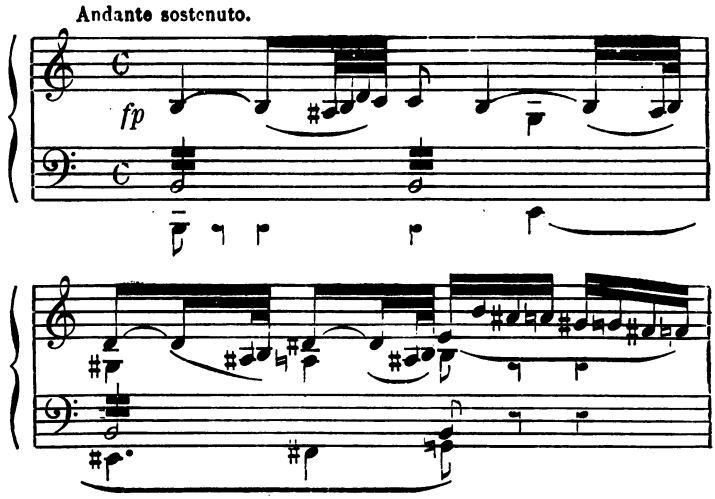


recourant alors, comme par un raffinement de cruauté, à l'un des Motifs mêmes de Scozzone, à peine altéré, le Thème du *Sacrifice* (M.V.b) qui déjà hante l'esprit de cette malheureuse.

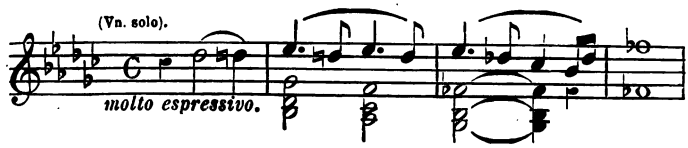
Le Thème de la *Passion* (M.VII.c), légèrement syncopé, et

Digitized by Google

pour ainsi dire, plus fiévreux qu'à l'ordinaire, se mêlant au dessin chromatique ascendant qui caractérise les Motifs de la *Jalousie* et de la *Vengeance* (M.V.c et M.VII.d), explique la conduite de la Duchesse avec ces mots : « Tu sais mon désir et je sais le tien » (p. 308 [284], m. 1),



comme aussi le Thème de la *Coquetterie* (M.VII.a) présenté sous cette forme (p. 310 [286], m. 3),

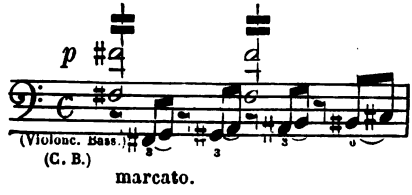


tandis que le Motif de la *Châsse* (M.R.VIII), passant du quatuor aux flûtes et cor anglais, toujours sinistre et froid (p. 309 et 310) [285 et 286], insinue de quelle arme la Duchesse entend se servir. Cette châsse, dont Pagolo vient de lui expliquer le mécanisme, ira, non pas au couvent, mais au Louvre, près d'elle, et servira de tombeau à sa rivale.

Dans l'âme de Scozzone, une courte lutte s'engage : sera-t-elle complice de cette vengeance qui va frapper une victime inno-

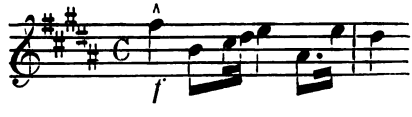
Digitized by Google

cente ? Un fragment du Thème de la *Jalousie* (M.V. c), avec sa progression chromatique ascendante, montre quel sentiment la domine (p. 311 et 312) [287 et 288],



et conduit à l'explosion suprême, à un Motif nouveau,

M. XII. — **Motif du Crime.**

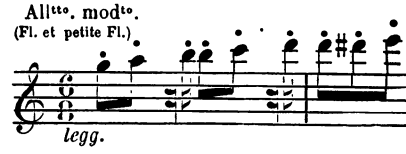


que la Duchesse lance avec rage en s'écriant : « Meure la rivale abhorrée ! » (p. 312 [288], m. 2). L'amie, docile, répète cette menace et jure d'aider à sa réalisation. Demeurée seule, en proie à une agitation terrible, elle se redit à elle-même le serment qu'elle vient de faire ; mais là encore, par une brusque et inexplicable défaillance, le compositeur se contente d'écrire un court et *indépendant* « agitato » (p. 313-314) [289-290], quand l'occasion semblait si naturelle de résumer, de concentrer, en quelque sorte, tous les Motifs de Scozzone, tendresse, bonheur, souffrance, sacrifice, et d'achever ainsi le dessin de cette figure, au moment où elle change d'aspect, au moment où la comédie va se transformer en drame.

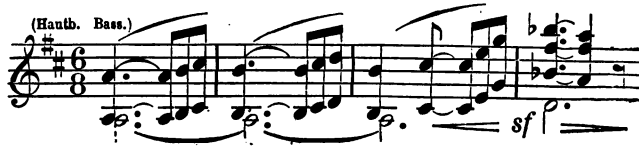
Scène III et IV. — Benvenuto entre, et sa bonne humeur contraste d'abord avec l'agitation de Scozzone. Voilà bien la contre-

Digitized by Google

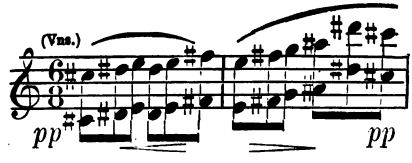
partie du duo du troisième tableau ; ici, en effet, c'est Scozzone qui menace et apprend à Benvenuto la vérité : l'amour de Colombe pour Ascanio, et, tandis qu'elle entraîne le maître dans un coin sombre de l'atelier, on voit descendre, par le balcon de la grande fenêtre, les deux amants en secret échappés des jardins du Petit Nesle. Ce dialogue rapide est expliqué (p. 314-319) [290-295] par le Thème de la *Jalousie* (M.V.c), rappelant, à peu de chose près, la variante du troisième tableau,



et par le Thème de la *Tendresse* (M.V.a) qui semble devenir, dans la mesure 6/8, plus impatient, plus haletant,



et, revêtant cette forme encore plus concise (p. 318 [294], m. 11),



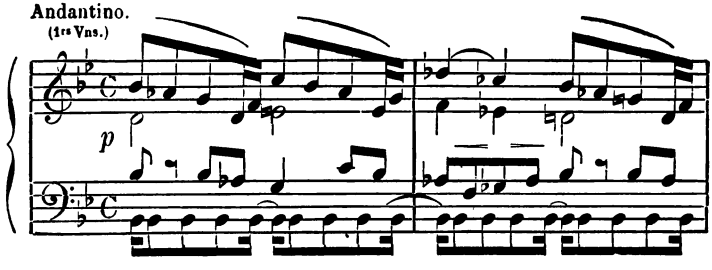
s'enchaîne à un rappel du Motif de la *Détresse* (M. R. IX), pour traduire l'anxiété suprême et le supplice d'un cœur désespéré.

Dans la première partie du quatuor, Benvenuto et Scozzone

Digitized by Google

demeurent cachés et ne se mêlent à l'ensemble que sous forme d'*a parte*. L'intérêt musical se concentre donc sur les deux amoureux, et le Motif de *Colombe* (M. XI), confié à la flûte seule, exprime ici leur émotion et leur ivresse. Désormais, en effet, les Motifs d'Ascanio ne reparaîtront plus. La figure du jeune homme s'efface devant celle de la jeune fille dont la phrase se présente à *quatre temps*, d'abord douce et caressante ainsi qu'au quatrième tableau, puis plus serrée, plus chaleureuse avec ces mots : « Non ! ne l'aimez pas au moins comme il vous aime ! » (p. 321 [297], m. 5), et ceux-ci :

Mais, pour rassurer ma faiblesse,
Dites encore que vous m'aimez ! (p. 323 [299], m. 3).



Quant à la grande phrase du quatuor, elle peut exprimer, suivant le mot de M. Charles Gounod, « un sentiment très noble et très tendre (1) » ; mais elle a le tort, à notre avis du moins, de ne se rattacher par aucun lien mélodique au reste de l'action. Quatre personnages sont en scène, animés de sentiments qui ont déjà trouvé leur expression musicale, les Motifs d'Ascanio, de Colombe, de Scozzone, jalouse et tendre, de Benvenuto, rival et ami de son élève, devaient donc s'unir ici et former par leur

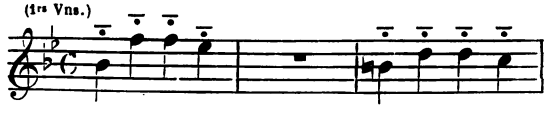
(1) La *France*, 23 mars 1890.

Digitized by Google

combinaison une sorte de symphonie vocale dont chaque partie eût conservé son caractère propre et sa signification précise.

C'est au moment où Ascanio hésite encore à faire au maître l'aveu de son amour, que Benvenuto s'avance, résolu au sacrifice, et mettant ainsi l'art au-dessus de la passion, comme l'indique (p. 334 [310], m. 5), sous l'archet des altos et des violoncelles, un rappel du Motif de la *Beauté* (M. VI). Il chante d'une voix brisée par l'émotion, une cantilène dont les troisième et quatrième mesures réalisent en quelque sorte la forme définitive d'un de ses Motifs, le Thème du *Dévouement* (M. I. c) :

Elles indiquent l'effort généreux de l'homme qui s'efface devant l'artiste, de l'ami qui s'immole pour sauver ceux qu'il aime et protège. Une caractéristique transformation de cette phrase semble marquer la dernière convulsion de ce cœur qui agonise (p. 336 [312], m. 12).



Eh bien ! dit-il à son élève, quand le Jupiter sera fondu,

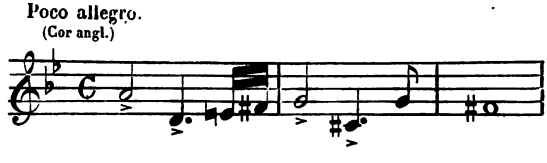
Sais-tu ce qu'en échange
Je compte demander au Roi ?
C'est toujours la main de cet ange :
Seulement ce sera non pour moi... mais pour toi.

La flûte soupire alors doucement (p. 337 [313], m. 6) le Thème du *Dévouement* (M. I. c), sous la forme qu'il ne quittera plus désormais, et le Motif des *Fiançailles* (M. R. VI), emprunté au

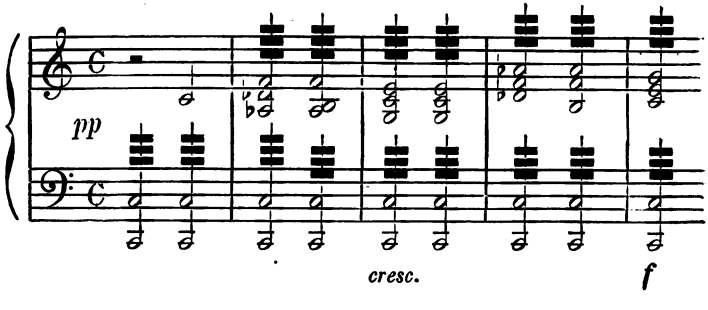
Digitized by Google

trio du mendiant (acte II, 2° tableau), forme la coda de cette scène jusque-là touchante et bientôt profondément dramatique.

Car il faut prendre un parti. Colombe sortira de l'atelier, cachée dans la châsse ; Scozzone l'accompagnera au couvent et Benvenuto écrit à la prieure pour l'avertir de ses projets. Ici le *leitmotiv* domine et assigne au récitatif un sens précis : il nous montre quel combat se livre en l'âme de cette Italienne jalouse que hante l'idée d'un crime imminent et qui souffre, et qui songe à se sacrifier, comme vient de le faire celui dont elle admire l'abnégation. De là tous ces Motifs si expressivement rapprochés pour fournir le commentaire psychologique de cette situation : le Motif du *Crime* (M. XII) ainsi présenté (p. 340 [316], m. 8),

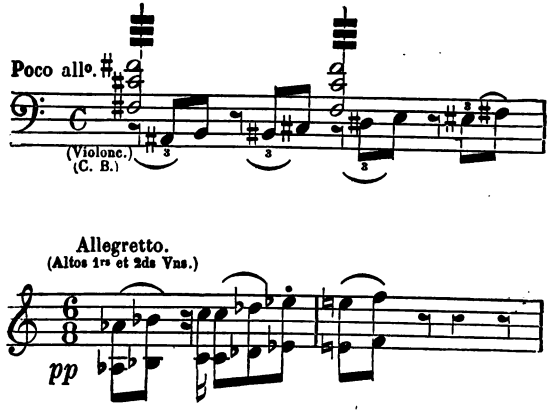


le Thème de la *Souffrance* (M. V. d) confié au tremolo du quatuor (p. 342 [318], m. 2),



enfin le Thème de la *Jalousie* (M. V. c), varié sous deux formes (p. 340 et 342) [316 et 318],

Digitized by Google



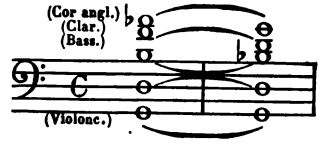
pour aboutir au Motif rappelé de la *Détresse* (M. R. IX) avec ces mots : « Voici l'instant suprême ! » (p. 342, m.20) [319, m.1].

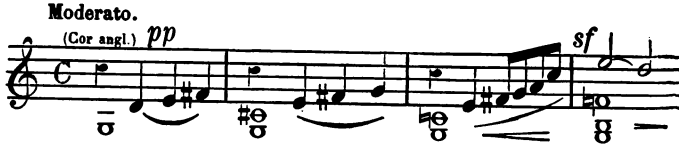
Soudain un mouvement se produit au dehors ; on signale les gens du Roi, et Benvenuto se hâte de donner à Scozzone ses instructions : « Tu sais bien qu'ici l'on t'aime, ajouta-t-il, tu me reviendras. » La malheureuse est désormais résignée à mourir, et c'est à part qu'elle répond : « Fasse Dieu qu'il me pleure autant que je l'aimais ! » Ces quelques paroles, *ultima verba,* sont simplement soutenues par le Motif de la *Châsse* (M.R.VIII), et le Thème de la *Souffrance* (M. V. d) que relie entre eux (p. 345 [321], m.15), un court rappel du Motif des *Ursulines* (M. R. VII).

Scène V. — Tandis que Scozzone et Colombe se retirent dans la chambre dont l'entrée est à demi cachée par la châsse, Benvenuto, sommé au nom du Roi, ouvre sa porte et laisse pénétrer d'Orbec et son escorte, venus pour chercher la noble demoiselle disparue. « Faites votre devoir, dit-il ; pourtant souffrez aussi que je fasse le mien ! Je dois livrer aujourd'hui cette châsse ; Scozzone, à ma place, l'accompagnera. » « Soit ! » répond d'Orbec. L'immense reliquaire est ainsi emporté ; à côté, marche une femme enveloppée dans sa cape ; Benvenuto la prend pour

Digitized by Google

Scozzone et lui dit au revoir; mais elle s'éloigne sans se détourner ni répondre. Cette femme est Colombe, et l'Italienne a pris sa place dans la tombe. « O les tristes adieux ! soupire l'artiste, et quel charmant passé s'en va loin de mes yeux ! » L'image de Scozzone revient naturellement à sa pensée ; le Thème de la *Souffrance* (M. V. d) reparaît, puis celui de la *Tendresse* (M. V. a), tristement brisé comme en un sanglot (p. 353 [329], m. 11) :



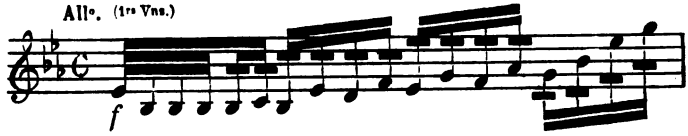


Toute la scène est, d'ailleurs, d'une vérité lugubre et d'un intérêt poignant. Sous les paroles insignifiantes ou comme négligemment jetées du dialogue, circule le Motif des *Ursulines* (M. R. VII), rythmé comme une marche funèbre. Sans arrêt, il poursuit sa course pénible et lente ; c'est le glas qui sonne l'adieu au bonheur et à la vie. La sobriété du procédé, jointe à l'intensité du coloris instrumental, donne à ces quelques pages (p. 347-353) [323-329), une incomparable valeur : on y peut lire le morne abandon du désespoir, on y voit passer le frisson de la mort.

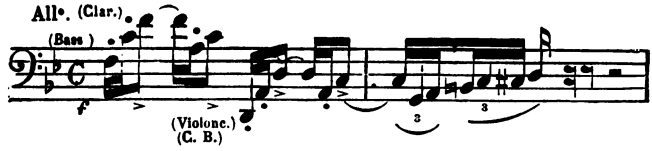
Un brusque réveil de Benvenuto met fin à ce lugubre épisode. Pendant que d'Orbec et ses soldats fouillent la maison, il doit, lui, se consacrer à la tâche qui l'attend, à la fonte de cette statue qui lui vaudra la faveur royale. Déjà, par la porte, on aperçoit les lueurs rougeâtres du métal qui bouillonne. « Au travail ! » s'écrie-t-il en ôtant son pourpoint (p. 354) [330], et les Motifs se

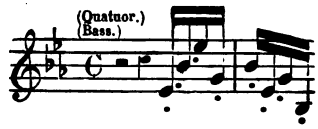
Digitized by Google

pressent dans l'accompagnement avec une sorte de rage, tous vigoureux et frémissants, savoir : le Thème du *Maître* (M.I.a),



les Motifs de l'*Atelier* (M.II.a et b),



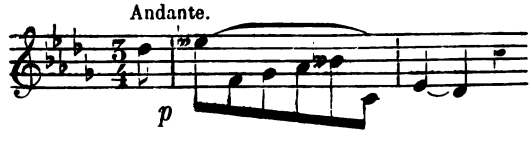


et finalement le Motif de *Jupiter* (M.VIII) qui, chanté par le chœur des ouvriers à l'unisson, éclate et s'élève comme l'hymne triomphal du « Dieu superbe et tout-puissant ».

Digitized by Google

ACTE V

Ce dernier acte, très court, se passe au Louvre, dans un oratoire précédant une vaste salle dont les tentures sont closes ; la châsse se dresse sur une estrade qui occupe la baie d'une fenêtre, et l'orchestre semble nommer, pendant l'entr'acte, quelle victime dort, là, de son dernier sommeil. Le quatuor ramène, en effet, la phrase d'entrée de Scozzone (1er acte, 1er tableau) avec les divers thèmes qui se rapportent aux divers traits du personnage : tendresse, bonheur, souffrance et sacrifice (M.V. a d b); ce dernier se présente à la fin sous cette forme plus condensée, déjà exprimée au 2e tableau du 1er acte,



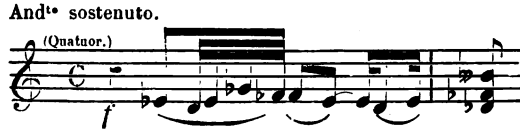
qui, s'enchaînant avec l'harmonie pénétrante du Motif de la *Châsse* (M.R.VIII), marque en quelque sorte la conclusion de cette oraison funèbre.

Seule s'avance la Duchesse ; elle vient dans la pénombre contempler son ouvrage et les Motifs soulignent presque chaque mot de ce saisissant monologue. « Tout est fini ! Dans l'ombre sépulcrale, pour jamais elle dort ! » : harmonie du Motif de la *Châsse* (M.R.VIII) et Motif du *Crime* (M.XII). — « Je suis sûre à présent de mon œuvre fatale » : Thème du *Sacrifice* (M. V.b). —

Digitized by Google

« Ce Florentin riait devant moi tout à l'heure, glorieux d'avoir réussi » : Motifs de l'*Atelier* (M.II.a et b).

Un doute la saisit brusquement : « Si ce reliquaire était vide ! » Le Motif du *Crime* (M.XII) et le Thème de la *Passion* (M.VII.c) confirment cette anxiété, et ce dernier, présenté sous l'aspect syncopé, répond bien au trouble de son âme (p. 364 [340] m. 9).



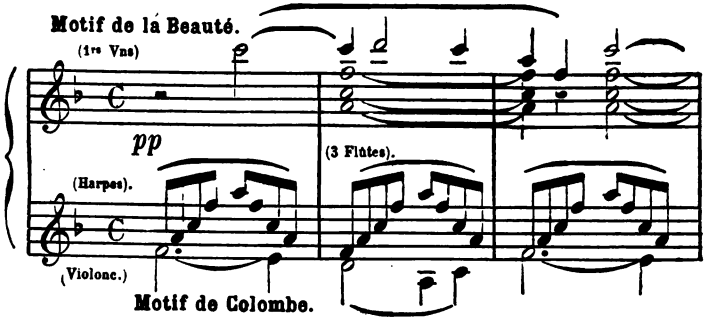
Ce reliquaire, elle pourrait l'ouvrir ; mais elle hésite, elle a peur. Quatre fois, le Motif de la *Châsse* (M.R.VIII) revient et semble méchamment l'attirer. Elle se décide enfin à toucher le ressort de fermeture. Elle a senti une main glacée ; plus de doute, et le Thème de la *Passion* (M.VII.c) toujours agité, fiévreux, lui donne un instant l'illusion de la victoire.

Soudain les rideaux du fond se relèvent et laissent voir une salle brillamment illuminée : toute la Cour se presse autour de la statue de Jupiter et admire l'œuvre du sculpteur. Ce sont presque les mêmes paroles qui terminaient l'acte précédent ; mais, pour indiquer la différence du cadre, le compositeur a, en quelque sorte, interverti l'effet : le Motif de *Jupiter* (M.VIII) est confié non plus aux voix, mais à l'orchestre où il se mélange avec les Motifs de l'*Atelier* (M.II.a et b), tandis que le chœur à huit parties non réelles chante, sans accompagnement d'abord, la splendeur de la victoire.

« Parle, dit le Roi, qu'exiges-tu pour prix de tes peines ? » Le Thème du *Dévouement* (M.I.c), soupiré d'abord par la flûte seule, annonce quel sentiment guide sa réponse. Ce n'est plus pour lui qu'il implore, c'est pour son élève ; c'est pour Ascanio qu'il sollicite la main de Colombe. « Mais, reprend le Roi, la Duchesse a ma parole. » — « Sire, je vous la rends ! » riposte la Du-

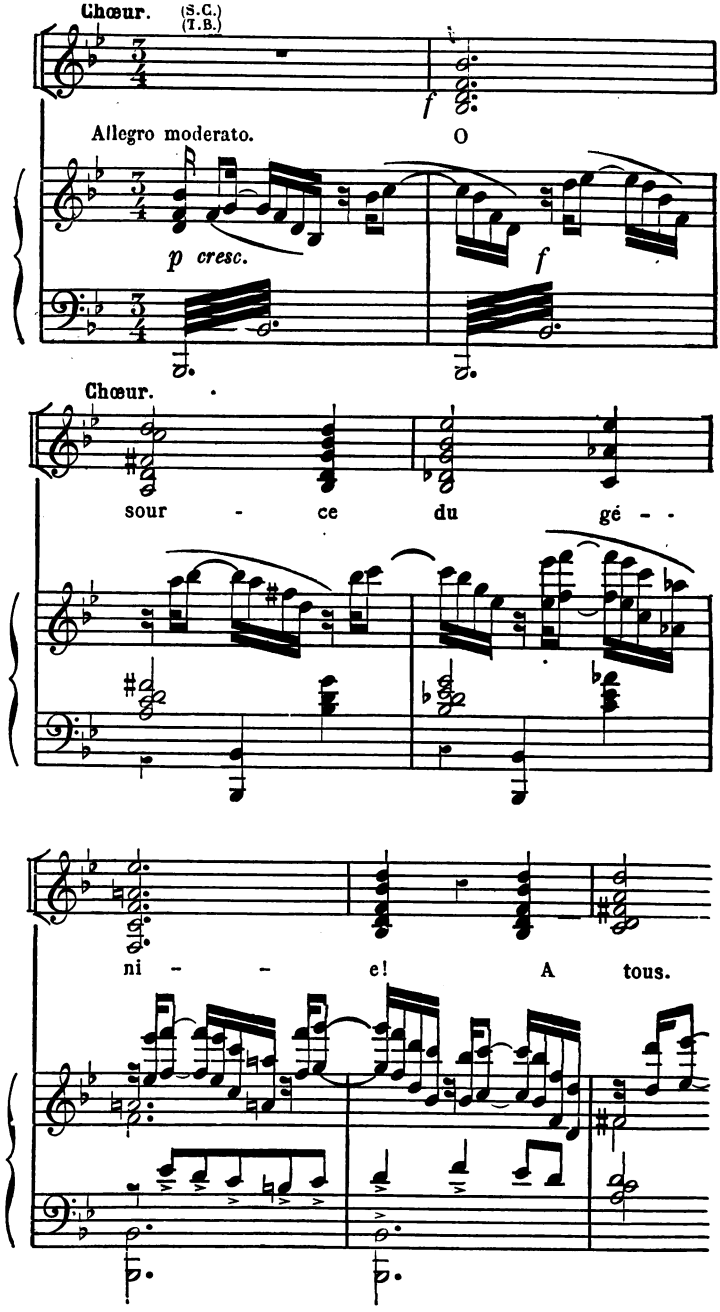
Digitized by Google

chesse, et elle ajoute ironiquement : « Rien ne vous manque ici, sinon la fiancée ». O stupeur ! la voilà qui s'avance, conduite par une Ursuline (p. 377) [353], et le compositeur a marqué cette entrée par l'ingénieuse superposition des deux Motifs de *Colombe* et de la *Beauté* (M.XI et VI), ainsi disposés, comme s'ils devaient se compléter l'un l'autre et se fondre en un seul :



Ici prenait place autrefois un ensemble vocal où toute la Cour, y compris la Duchesse et le Roi, célébrait la « force immense du génie. » (p. 378-385). Dans la version nouvelle, ce choral trop solennel et peu scénique à ce moment du drame, a été remplacé par une simple explosion du chœur, plus logique et plus juste d'accent [354-357], par vingt mesures d'un chant large, sobre, harmonieux, autour duquel semble se jouer, avec sa pédale de *si* bémol et ses modulations consécutives en *sol* mineur et *la* majeur, le séduisant Motif de la *Beauté* (M.VI), transformé cette fois en une formule inédite où se mêlent curieusement le rythme binaire de l'accompagnement et le rythme ternaire de la mélodie.

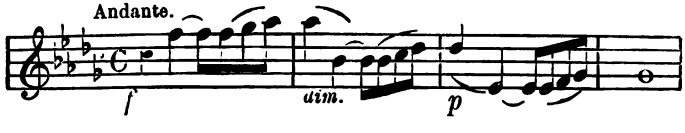
Digitized by Google



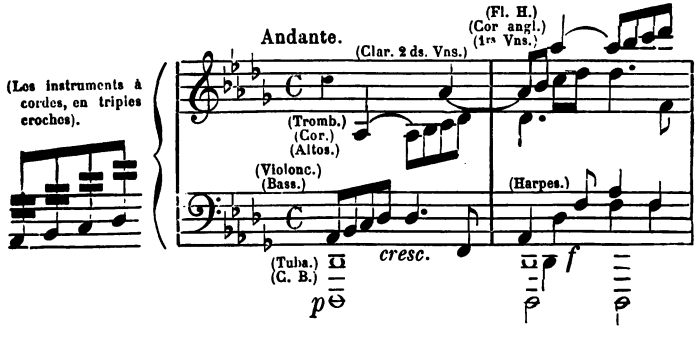
Digitized by Google

On y retrouve, énoncée par l'orchestre, la phrase chantée par Benvenuto au premier tableau de l'acte Ier : « Puisque c'est toi que j'aime sur la terre », et, plus loin, le Motif de *Jupiter* (M.VIII) se dégage pour former la coda [356, m. 7].

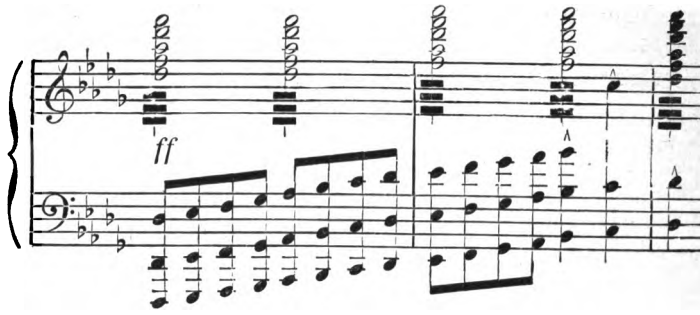
« Si Colombe est vivante, qui donc est là, morte? » s'écrie tout à coup la Duchesse affolée. Benvenuto se précipite vers la châsse et reconnaît le cadavre de Scozzone. « Gloire, avenir... que m'importe? » dit-il d'abord en sanglotant, et le quatuor, ramenant le Motif de *Jupiter* (M.VIII) semble apporter à son esprit l'écho de cette gloire qu'il dédaigne maintenant. La douleur le tient tout entier ; il tombe à genoux devant celle qui n'est plus et les violons, violoncelles et altos, doublés par les flûtes, lancent une dernière fois le Thème du *Sacrifice* (M.V. b) élargi, et comme idéalisé par la mort même :



Cependant, au moment où le rideau tombe, on entend une dernière fois monter des profondeurs de l'orchestre et s'élever vers les sommets, le Motif de *Jupiter* (M.VIII), symbole de la puissance artistique.



Digitized by Google



C'est une porte ouverte à l'espérance, la promesse d'un avenir meilleur, le gage même du succès prochain. Une pensée consolante sert ainsi de conclusion à l'œuvre. Les dernières notes, comme les premières, se rapportent à l'idée du *travail*. Là doit se trouver et se trouve, en effet, le refuge suprême. Pour l'artiste, pour celui qui rêve aux splendeurs d'en haut, l'art est le baume divin qui apaise la douleur et permet d'oublier les misères d'en bas.

Digitized by Google

CONCLUSION

Si l'on voulait apprendre à connaître *Ascanio* non point dans la partition elle-même, mais par les jugements que la presse a portés sur cet opéra, au lendemain de la première représentation, on éprouverait un peu de surprise et beaucoup d'incertitude. Certes il n'est pas d'œuvre au monde qui puisse réunir l'unanimité des suffrages, et la critique aura toujours beau jeu à relever des imperfections qui demeurent le triste apanage de la nature humaine ; mais on a le droit de s'étonner qu'un ouvrage, analysé par des juges dont l'autorité fait loi, se heurte à des avis diamétralement opposés, et que l'un parle de « chef-d'œuvre », quand l'autre déclare que, dans ces cinq actes, il n'y a « pas l'ombre d'émotion ».

Heureusement, selon Fétis, « la diversité d'opinions sur une même œuvre n'est pas la négation de sa valeur réelle : cette valeur se constate de différentes manières, mais toujours avec l'aide du temps qui, d'une part, fait disparaître les engouements irréfléchis et, de l'autre, ôte à la critique ce qu'elle avait de trop rude et de trop absolu. Les hommes de savoir et de goût finissent par avoir raison de l'enthousiasme aveugle et du dénigrement systématique ; leur jugement se transforme en axiome : le beau reste debout et le médiocre tombe à jamais dans l'oubli. »

Sur un point, cependant, les divergences ici disparaissent :

Digitized by Google

je ne crois pas que l'orchestration ait rencontré des détracteurs. Puissante en effet, vigoureuse sans brutalité, délicate sans mièvrerie, aussi juste que sobre, elle possède même ce mérite, assez rare en un temps où les formes tendent à se compliquer, une étonnante simplicité. J'ai eu la bonne fortune de lire le manuscrit de l'auteur, ce millier de pages instrumentées en quelque mois et comme en se jouant. L'écriture est menue, rapide, sûre d'elle-même. Peu ou point de ratures ; à peine une note effacée çà et là. On sent que le musicien, confiant en sa force, a été de l'avant et n'a pas hésité. Chez lui comme chez les maîtres, tout repose sur le fondement solide du quatuor : la pratique sévère de la musique de chambre lui a, depuis longtemps, révélé le secret des deux modèles incomparables, Haydn et Mozart. Il excelle donc à disposer les instruments à cordes, à étendre ou à resserrer, suivant l'effet voulu, leur champ d'action, à les unir ou à les diviser, selon qu'il veut grossir ou diminuer leur intensité ; parfois il scinde en plusieurs pupitres jusqu'aux contrebasses, et souvent aussi il se prive de leur concours, pour éviter toute lourdeur. Sur cette trame légère, souple et moelleuse, il groupe avec art les instruments à vent ; il en ménage la sonorité, se plaisant parfois à mettre en relief le plus faible d'entre eux, la flûte, sachant répartir les uns et les autres avec une telle prudence que leur entrée charme toujours sans choquer jamais. C'est un tout harmonieux, assez comparable à la voix pleine et vibrante de l'orgue, mais d'un orgue soutenu dans la douceur par les violons, et, dans la force, par les cuivres dont l'éclat brille d'autant plus qu'on le prodigue moins. Il y a là, comme un rare et surprenant effet de transparence lumineuse.

En revanche, il ne semble pas que le style de l'auteur ait été compris et admiré autant que son métier. Trompés par l'importance de la déclamation dans la partie vocale, les uns ont jugé la mélodie insuffisante ; troublés par la présence d'airs et d'ensembles nettement caractérisés, les autres ont estimé excessif ce respect pour les formes du passé. Ceux-ci ont cru qu'il demeurait trop en arrière, ceux-là qu'il allait trop en avant.

Digitized by Google

Presque tous se sont prononcés pour ou contre, suivant les partis pris de l'école ou du goût personnel.

Et pourtant, choisir un certain nombre de phrases-types, les traiter par les méthodes de la symphonie, les approprier aux passions des personnages et aux péripéties du drame, en faire le substratum de tout un travail scénique et donner ainsi au discours musical plus de logique et d'unité, c'est là une manière d'agir, habituelle dans les drames lyriques de Wagner, mais assez neuve dans nos opéras pour mériter au moins une mention.

Or, M. Oscar Comettant, du *Siècle*, déclare qu' « *Ascanio* n'emprunte *rien* aux procédés de la nouvelle école allemande ». Rien, en effet,... sinon le système des *motifs* conducteurs. Seulement il fallait le voir, et l'on pourrait compter, parmi les juges de la première heure, ceux qui l'ont vu. Dans le *Soir* (1), B. de Lomagne (M. Albert Soubies) a le mérite d'avoir discerné quelque chose, puisqu'il reconnaît, en termes judicieux, « l'effort tenté par le compositeur pour rajeunir, à l'aide du *leitmotiv*, les anciennes formes de l'opéra, à défaut de l'audace ou de la volonté nécessaire pour s'en affranchir. » Dans la *Revue des Deux Mondes* (2), M. Camille Bellaigue est allé plus loin : il a signalé quelques thèmes en les appréciant avec autant d'élégance que de justesse. Dans le *Progrès Artistique* (3), M. Nevers a poussé la clairvoyance et la précision jusqu'à noter musicalement une quinzaine de motifs ; il en a fait une nomenclature qu'il propose, dit-il modestement, « à titre d'essai et sous toutes réserves ». Cette table, si incomplète qu'elle soit, lui vaut du moins une place à part entre tous ses confrères de la presse parisienne, et le reconnaître n'est que justice.

Toutefois M. Nevers a-t-il raison d'ajouter : « C'est la première fois que le procédé des motifs typiques a été appliqué à des œuvres françaises » ? M. Etienne Destranges a déjà signalé l'emploi de

(1) Numéro du 23 mars 1890.
(2) Numéro du 1er avril 1890.
(3) Numéro des 29 mars et 5 avril 1890.

Digitized by Google

tels motifs dans l'étude analytique (1) qu'il a consacrée au *Chant de la Cloche* de M. Vincent d'Indy. M. Edmond Hippeau a commenté le même procédé dans son intéressante brochure intitulée : *Henry VIII et l'Opéra français* (2). On le retrouverait dans *Proserpine*, et ma *Notice sur Esclarmonde* (3) a montré, par de nombreux exemples, la façon dont Massenet en avait usé. Au surplus, et pour s'en tenir au seul *Ascanio*, l'originalité de Saint-Saëns ne consiste pas dans la mise en pratique de formules qui font partie du patrimoine de l'art, depuis le jour où la maîtrise d'un Allemand les y a introduites ; elle est dans le mode d'emploi de ces formules, dans leur appropriation aux goûts et aux habitudes de notre esprit.

Autant l'imitation demeure stérile quand elle se borne à la traduction plus ou moins exacte du modèle, fût-il un chef-d'œuvre, autant elle peut devenir féconde quand elle se propose de modifier, pour l'améliorer, le type choisi. Ce n'est pas le hasard, en effet, qui conduit à la perfection ; c'est une suite d'essais renouvelés et d'efforts persévérants. Or, Saint-Saëns emprunte, il ne copie pas. Il ne veut pas plus refaire un drame lyrique de Wagner qu'un opéra d'Halévy ; mais il croit pouvoir employer à son profit les avantages qu'offrent en somme l'un et l'autre de ces types.

Dans tout ouvrage musical destiné au théâtre, deux éléments primordiaux se rencontrent, dont l'importance et l'agencement ont varié suivant le temps, mais dont la présence a toujours semblé nécessaire : la *déclamation*, représentée par le récitatif, et le *chant* représenté par l'air en solo, ensemble ou chœur. Au siècle dernier, le spirituel Chamfort écrivait : « La situation la plus pathétique ne devient touchante et terrible que par degrés; il faut qu'elle soit préparée ; et son effet dépend, en grande partie, de ce qui l'a précédée et amenée.

« Voilà donc deux moments bien distincts du drame lyrique :

(1) Paris, Tresse et Stock, éditeurs.
(2) Paris, Bureaux de la Renaissance musicale.
(3) Paris, librairie Fischbacher.

Digitized by Google

le moment *tranquille* et le moment *passionné ;* et le premier soin du compositeur a dû consister à trouver deux genres de déclamation essentiellement différents et propres, l'un, à rendre le discours tranquille, l'autre à exprimer le langage des passions dans toute sa force, dans toute sa variété et dans tout son désordre.

« Cette dernière déclamation porte le nom d'*air ;* la première a été appelée le *récitatif*...

« L'air et le chant commencent avec la passion ; dès qu'elle se montre, le musicien doit s'en emparer avec toutes les ressources de son art. »

Et, dans son *Dictionnaire de musique,* J.-J. Rousseau complétait cette démonstration par la remarque suivante : « Un opéra qui ne serait qu'une suite d'airs ennuierait presque autant qu'un seul air de la même étendue. Il faut couper et séparer les chants par la parole ; mais il faut que cette parole soit modifiée par la musique... Or, le récitatif est le moyen d'union du chant et de la parole; c'est lui qui sépare et distingue les airs, qui repose l'oreille étonnée de celui qui précède et la dispose à goûter celui qui suit. »

Pour atteindre ce but, le récitatif a revêtu lui-même une double forme, et l'on a distingué le récitatif *libre* et le récitatif *mesuré*, ou, comme on disait parfois au XVIIIe siècle, le récitatif « en débité » et le récitatif « en déclamé »; le premier plus voisin de la déclamation parlée, le second plus voisin de la déclamation chantée.

Depuis deux cents ans, les innovations des compositeurs ont porté sur chacune de ces parties, et l'opéra français a bénéficié de conquêtes successives. Peu à peu, l'air s'est développé; le récitatif s'est épuré, et la cohésion a paru parfaite jusqu'à l'époque où, sacrifiant l'un à l'autre, Wagner a, selon ses propres termes, « jeté dans le lit du drame musical le torrent de la symphonie ». Cette réforme, qui avait pour objet de ne plus limiter l'orchestre au rôle modeste d'accompagnateur et de donner aux instruments une part égale, mais non semblable, à

Digitized by Google

celle des voix, devait aboutir à la prépondérance de la déclamation et à l'emploi raisonné de *motifs* caractéristiques; lesquels sont analogues, musicalement parlant, à des sujets et contre-sujets de fugue, mais, d'après une remarque très juste de M. Maurice Kufferath (1), « en diffèrent essentiellement par le caractère que l'auteur y met et le but auquel il le fait servir... par ce côté *intentionnel* du thème, c'est-à-dire d'une succession de sons appliquée à l'expression d'une action dramatique. »

Jusqu'à présent, les maîtres de notre école française n'ont pas accepté sans réserves l'ensemble de ces idées, mais ils en ont subi le contre-coup. Ils n'ont pas voulu briser le vieux moule de l'opéra, mais ils ont tourné les yeux vers la terre germaine et admiré quelques-uns des fruits qu'on y semait. Belle et riche moisson. Saint-Saëns ne l'ignorait pas. De bonne heure il avait connu les œuvres et la personne même de Wagner. Il me racontait son admiration lorsqu'en 1860 il voyait la promptitude et la sûreté avec lesquelles l'auteur de *Tannhæuser* instrumentait la nouvelle scène du Venusberg. Non seulement il ne le renie pas, mais il se fait gloire « de l'avoir étudié et d'en avoir profité ». Lors donc qu'il se rendit à Bayreuth en 1876, il savait mieux que personne, mieux surtout que les partisans de la dernière heure ou du lendemain, ce qu'il allait voir et entendre. « Je voudrais bien savoir faire ça pour faire autrement, » disait-il alors à notre confrère M. Ed. Stoullig, et cet aveu dénotait ses préoccupations. Il cherchait la solution d'un problème, qu'il a trouvée depuis.

Il n'a pas fait « ça », mais avec *Henry VIII*, avec *Ascanio*, il a fait « autrement », et bien. Il a conservé le *fond*, c'est-à-dire les éléments constitutifs de l'ancien opéra, en ayant recours, pour le renouveler, à la *forme* du drame lyrique allemand.

Dans le chant, il maintient certains chœurs et ensembles ; il tolère et affectionne même quelques *soli* destinés à donner plus

(1) *Parsifal*, de Richard Wagner, p. 281, note. (Paris, librairie Fischbacher).

Digitized by Google

de relief à telle ou telle figure, mais il évite les répétitions oiseuses et les redondances inutiles; il dissimule la coupe traditionnelle des morceaux, ne recherche pas plus qu'il ne fuit l'antique carrure et se rapproche le plus possible de la vérité dramatique. Comme l'observait un jour M. Adolphe Jullien, « il repousse en principe toute sujétion d'une forme quelconque, déterminée d'avance, et prétend que chaque acte soit une suite de scènes et non de morceaux ».

Dans la déclamation, il prouve toujours et partout le double souci du lettré raffiné qui, sachant la valeur des mots, vise à l'accent juste et l'intonation vraie; du musicien savant qui, jouant avec les difficultés de l'art, découvre en son esprit délié d'inépuisables ressources pour varier les formules et combattre la monotonie.

Mais surtout, et c'est là qu'il faut étudier l'innovation, il transforme la nature et la portée du récitatif par la façon dont il l'accompagne; autrement dit, l'accompagnement devient un chant lui-même, avec un rôle très défini, une signification exacte. Il amène sous les paroles un certain nombre de dessins mélodiques, lesquels ne se renouvellent plus, comme autrefois, au gré de la *fantaisie musicale* du compositeur, mais se succèdent selon la *logique littéraire* du poète. Ces motifs, dont beaucoup ne sont jamais chantés et restent confiés à la seule voix de l'orchestre, ont une autre mission que celle de marquer naïvement l'entrée ou la sortie d'un personnage, et même ils traduisent moins ses discours qu'ils ne complètent ses pensées; ils disent ce qu'il ne peut ou ne veut pas dire; ils reflètent son âme, et « ce travail symphonique ajoute des nuances infiniment délicates au sens propre des mots (1) ».

Il se peut qu'un tel langage soit compliqué, obscur, et qu'il passe, aux yeux de quelques-uns, pour « un jeu de devinettes à l'usage des amateurs de rébus »; il se peut surtout qu'il ne soit pas compris la première fois qu'on l'entend. De là

(1) M. Maurice Kufferath, *loc. cit.*, p. 232.

Digitized by Google

vient que Wagner n'hésitait pas à publier ses derniers ouvrages longtemps avant leur exécution. Mais la foule, dont l'éducation musicale est plus avancée aujourd'hui qu'autrefois, se montre capable aussi d'une attention plus vive et d'une perspicacité plus grande. Un guide, comme la présente notice, suffit à l'avertir. Lui désigner certains thèmes, c'est l'inviter à en suivre les développements, c'est lui livrer le secret d'une jouissance nouvelle. L'auditeur, une fois prévenu, trouve bientôt, dans le *récitatif* ainsi traité, un intérêt presque égal à celui que l'*air* lui procure.

Malheureusement je n'oserais affirmer que Saint-Saëns ait appliqué sa méthode avec une inflexible rigueur. S'il a tiré de plusieurs Motifs, comme ceux de Benvenuto, de l'Atelier, de la Beauté, de Scozzone même, des effets d'une rare intensité, il en a laissé d'autres, comme ceux d'Ascanio, dans une sorte de pénombre et ne leur a certes pas fait rendre tout ce qu'ils pouvaient donner. De là quelques taches qu'au cours de mon analyse thématique je me suis permis d'appeler « défaillances ».

Au premier acte (2e tabl., sc. VIII), le grand duo entre Benvenuto et la Duchesse, où le seul Thème du *Dévouement* (M. I. c.) ne suffit pas à caractériser la lutte des deux personnages;

Au deuxième acte (sc. I.), l'épisode de l'*Atelier*, où le Thème du *Travail* (M. II. a.) aurait pu ressortir avec plus de netteté; puis (sc. V et VI) le duo de Benvenuto avec Ascanio, et le trio qui suit, où la figure de l'élève, artiste et amoureux, manque un peu de relief;

Au troisième acte, la scène de Fontainebleau, où les paroles de la Duchesse semblaient devoir appeler, par exemple, le Thème de la *Fourberie* (M. VII. b);

Au quatrième acte (sc. II), le récit de Scozzone, où pouvaient reparaître au moins le Thème de la *Tendresse* (M. V. a), celui de la *Jalousie* (M. V. c.); enfin le grand quatuor qui, marquant un des points culminants du drame (sc. IV), exigeait une sorte de concentration mélodique, de fusion vocale et instrumentale entre cinq ou six des principaux Motifs.

Digitized by Google

De telles critiques se présentent nécessairement à l'esprit de ceux qui ont foi dans le dogme wagnérien. Pour s'en défendre, Saint-Saëns oppose la pratique à la théorie et soulève un argument qui n'est pas sans valeur. Dernièrement encore, il m'écrivait : « En n'introduisant pas de thèmes nouveaux quand l'occasion s'y prête, en suivant rigoureusement et logiquement la déduction des thèmes primitifs et caractéristiques, on aboutit forcément dans un long ouvrage à une monotonie que le génie lui-même, avec toutes ses ressources, n'arriverait pas à dissimuler, et à un ennui inévitable. Je reconnais qu'on a le *droit*, mais non le *devoir* d'agir ainsi. »

C'est la saine réponse de l'artiste qui se veut distinguer du mathématicien et du philosophe, qui tient la raison pour une aide mais non pour une entrave, et qui n'entend pas fermer délibérément la porte de son logis à cette folle qui s'appelle l'imagination. Il faut admettre que, contrairement à l'avis de plusieurs, Saint-Saëns est, par nature et par éducation, un mélodiste. Le charme d'un air bien venu le fait dévier de ses principes; sa rigueur fléchit, et il chante, semble-t-il, pour le seul plaisir de chanter.

Qu'on ne s'y trompe pas! Cette inconséquence a sa raison d'être; elle est plus voulue qu'on ne le croit généralement. Elle a pour but d'équilibrer le chant et la déclamation, de faire également servir l'air et le récitatif à la peinture musicale des passions que le drame met en jeu. De là vient même l'énergique relief de certaines mélodies. Dans ses *Profils de musiciens*, M. Hugues Imbert reproche à Saint-Saëns « une préférence marquée pour la phrase courte, sans accent, qu'il aime à transformer en combinaisons indéfinies ». Il ajoute que ses thèmes sont « trop souvent dépourvus d'expression », que « l'inspiration manque d'envergure » et qu'elle est « empreinte de sécheresse ». Cette appréciation générale semblera dépourvue de justesse, si on l'applique à *Ascanio*. Les Motifs de Scozzone, de François Ier, de Jupiter, par exemple, n'ont-ils pas l'ampleur nécessaire pour traduire tour à tour la passion, l'élégance et la force?

Digitized by Google

Il est vrai que le Motif de la *Beauté* (en *fa* majeur) se compose de *deux* seules mesures, répétées consécutivement *sept fois* de suite; mais ne suffit-il pas de deux modulations (*ré* et *mi* bémol majeur), jetées au moment opportun, pour corriger cette apparente brièveté et donner même l'impression ou l'illusion d'un horizon largement ouvert? Les cantilènes d'Ascanio ne sont pas « dépourvues d'expression ». Benvenuto a « l'envergure » qui convient à ce mâle personnage, et la douce figure de Colombe est empreinte d'un charme qui exclut toute « sécheresse ».

C'est, au contraire, ce souffle lyrique animant toutes les parties de l'œuvre, déclamées ou chantées, qui en assure l'unité et en caractérise le style. M. de Fourcaud soutient que « ce mélange perpétuel des formes anciennes et nouvelles engendre, malgré tout, la monotonie. » On pourrait répondre, comme je l'ai démontré plus haut, que Saint-Saëns mélange non pas deux *formes,* mais un *fond* et une *forme.* « C'est comme un balancement sans cesse reproduit, ajoute l'éminent critique, et la variété ne se sépare jamais de l'unité de style. » Mais alors, par sa variété même, la passion devrait troubler cette unité, car elle a, disait Chamfort, « ses repos et ses intervalles, et le théâtre veut qu'on suive en cela la marche de la nature. On ne peut pas, dans un spectacle, toujours rire aux éclats ni toujours fondre en larmes. » Le simple passage du « moment tranquille » au « moment passionné » suffirait à produire ce « balancement » que l'on condamne. Il faudrait donc, sous prétexte d'unité, que l'ouvrage fût « toute passion » ou « toute tranquillité », et l'on se demande comment le style pourrait tirer de cette monotonie la variété. Poussé ainsi à l'extrême, un tel raisonnement mènerait à l'absurde, et l'esprit musical de Saint-Saëns est trop lucide pour s'en accommoder.

Or, parce qu'au lieu de démolir le vieil édifice il essaye de le réparer, quelques-uns vont criant qu' « il hésite, au point de vue des tendances, entre l'opéra et le drame lyrique ». La vérité est qu'il n'hésite point; il s'avance d'un pas ferme et résolu. Aux heures de la jeunesse, on jette hardiment les yeux devant soi, ennemi

Digitized by Google

de la tradition qu'on appelle routine, ami des théories aventureuses qu'on appelle progrès, et cette noble ardeur sied à tous ceux que la nature arme pour la lutte. Un jour vient où il faut, non point s'arrêter, ce qui serait reculer, mais contenir son élan, voir clairement le but que l'on vise, concentrer ses forces pour ne pas les gaspiller sans profit aux quatre vents de la fantaisie, affermir le terrain qu'on se décide à exploiter, se posséder enfin pour appliquer utilement les idées que l'expérience et l'étude ont mûries. Aujourd'hui Saint-Saëns est maître de lui comme de son art : il fait ce qu'il veut, parce qu'il sait ce qu'il fait.

L'air et le récitatif sont les deux coursiers de son attelage ; il prétend les mener de front, et ne pas faire peser sur un seul tout l'effort de la course. Ce système ressemble si peu à ceux qui, depuis cent ans, ont marqué les étapes de la dramaturgie musicale, que leur comparaison pourrait presque aboutir aux quatre formules suivantes :

Opéra italien : Tout au chant;
Opéra français : Part plus grande au chant qu'à la déclamation ;
Opéra wagnérien : Tout à la déclamation ;
Opéra nouveau : Part égale à la déclamation et au chant.

Chose curieuse, en cette même année 1888, deux compositeurs qui marchent à la tête de notre jeune école française, préparaient les ouvrages destinés par eux à l'Opéra-Comique et à l'Opéra. Tous deux se ressemblent par la force du talent et l'éclat des succès ; mais tous deux diffèrent par la culture de leur esprit, par leurs goûts, leur tempérament, leurs tendances esthétiques : l'un plus sévère en la forme, l'autre plus curieux de l'effet ; celui-là plus puissant et plus viril, celui-ci plus habile et plus sensuel. Saint-Saëns écrivait *Ascanio*, et Massenet *Esclarmonde*. Or, travaillant à distance, ne songeant guère à se consulter, et possédés seulement par le désir du mieux, les deux musiciens se rencontrent, ils aboutissent à une conclusion presque identique : maintien

Digitized by Google

de l'air et rénovation du récitatif par l'emploi des *motifs* conducteurs.

Cette coïncidence est-elle purement fortuite ? ne répond-elle pas à un besoin nouveau ? ne démontre-t-elle pas la nécessité qui s'impose aux esprits pondérés de s'engager dans une voie où les principes opposés tendent à se concilier, où la certitude de la veille peut se compléter par l'hypothèse du lendemain ? « Réalisme et lyrisme, action et passion, tel me paraît être son critérium (1) », dit, en parlant de Saint-Saëns, M. Louis Gallet, placé mieux que personne pour connaître les tendances de son collaborateur et ami.

Cette association de mots et d'idées, ce système tempéré où tout s'équilibre, cet éclectisme doit plaire à ceux pour lesquels les principes du XVIIIe siècle n'ont pas perdu toute valeur, et qui ne veulent pas, dans la musique au théâtre, tenir pour quantité négligeable le plaisir sensuel ; mais peut-être aussi convient-il mieux que tout autre au génie de notre race, à cet esprit français qui semble en art fuir les extrêmes, car il se fait une loi du bon sens qui règle le jugement et de la modération qui affine le goût. « Sans être une nation musicienne, écrivait Grétry dans ses *Mémoires*, la France, jouissant d'une température mixte entre l'Italie et l'Allemagne, semble devoir un jour produire les meilleurs musiciens, c'est-à-dire ceux qui sauront se servir le plus à propos de la mélodie unie à l'harmonie pour faire un tout parfait. Ils auront, il est vrai, tout emprunté à leurs voisins ; ils ne pourront prétendre au titre de créateurs ; mais le pays auquel la nature accorde le droit de tout perfectionner peut être fier de son partage. » Comme corollaire et complément de cette observation, rappelons le mot d'Alfred de Musset : « Nous avons quelque chose d'attique dans l'esprit qui ne nous quittera jamais. »

Cet atticisme a nom sagesse, Les fous peuvent en rire ; mais dans le domaine des idées comme dans celui des arts, la sagesse est la véritable force, et Saint-Saëns est un sage. « Il ne tient qu'à lui, selon M. Victor Wilder, de nous donner maintenant

(1) *Revue illustrée*, 1er avril 1890.

Digitized by Google

l'œuvre décisive qui sera pour la musique dramatique française le point de départ d'une ère nouvelle. » Si cette œuvre doit être exclusivement wagnérienne, Saint-Saëns ne la donnera pas. Si elle doit contenir simplement la formule d'un art sain et fécond, il ne faut plus l'attendre, car il l'a donnée avec *Henry VIII*, avec *Proserpine*, et surtout avec *Ascanio*, où, comme en un portrait fidèle, il semble qu'on le retrouve tout entier. Avec son mélange de vigueur et d'audace, n'est-il pas lui-même ce Benvenuto brave, actif, ardent, fier, généreux, qui ne se laisse abattre ni par les caprices des grands, ni par les rigueurs de l'infortune, qui cherche le plaisir dans le travail et l'amour dans la beauté, qui brise tout obstacle pour réaliser son rêve et finit par dresser sur le piédestal la statue de marbre et d'or, qui proclamera son génie ?

Marcello, le célèbre auteur des *Psaumes*, avait coutume de dire : « Celui-là seul mérite le titre de musicien et de maître, qui sait en toute occasion appliquer les préceptes les plus secrets de son art. » Aux termes de cette définition, Saint-Saëns est bien un maître, et son œuvre non seulement commande le respect, mais encore s'impose à l'étude. Peut-être, en l'écrivant, a-t-il donné la formule du métal solide et brillant avec lequel il faudra désormais forger l'opéra moderne, si l'on veut, au milieu du conflit dangereux des systèmes, le protéger à la fois contre la routine du passé et les hésitations du présent.

Digitized by Google

Digitized by Google

TABLE

Pages

A Camille Saint-Saëns

Introduction et table thématique 1

ANALYSE THÉMATIQUE

Acte I 12

Acte II 45

Acte III 62

Acte IV 68

Acte V 79

Conclusion 85

Procédé de typographie musicale de H. Chossefoin. (Breveté s. g. d. g. en France et à l'Etranger) — Paris, imp. Paul Dupont (Cl.) 76.10.90.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Mus 4011.75
Notice sur Ascanio : opera de Camil
Loeb Music Library
BCY5093
3 2044 041 099 573

Digitized by Google

Digitized by Google